

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CHANT DES OYSEAULX

Comment la musique des oiseaux devient musique des hommes

**THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDE ET PRATIQUE DES ARTS**

**PAR
ANTOINE OUELLETTE**

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2003). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je remercie Monsieur Jean-Paul DesPins, professeur au département de musique de l'UQÀM, qui m'a judicieusement guidé dans mon cheminement doctoral par sa direction rigoureuse et enthousiaste, de même que Madame Anne Lauber, compositrice émérite et codirectrice de la thèse, dont la réceptivité face à ma démarche compositionnelle de même que les intuitions éclairantes ont été un apport déterminant. Je remercie aussi Madame Joanne Lalonde, directrice du Doctorat en étude et pratique des arts qui a patiemment répondu à mes nombreuses questions et a fait preuve d'un jugement et d'une compréhension exemplaire devant les embûches qui ont jalonné mon cheminement.

Je remercie aussi les institutions qui ont apporté un soutien financier considérable à la réalisation de cette thèse : le Service des ressources humaines et le Syndicat des chargés de cours de l'UQÀM pour une bourse de perfectionnement courte durée et une substantielle bourse de perfectionnement longue durée, ainsi que le Doctorat en étude et pratique des arts de l'UQÀM pour une bourse couvrant une partie des frais matériels.

J'adresse des remerciements particuliers à Madame Margaret Arnaudin qui, lors d'une rencontre fortuite, a orienté mes recherches sur une piste inédite qui s'est révélée riche de découvertes majeures relativement à la transcription des chants d'oiseaux en notes de musique.

Je remercie les éditeurs concernés qui ont généreusement accepté que je reproduise dans ma thèse des exemples, figures ou tableaux provenant d'ouvrages publiés par leurs soins.

Je remercie finalement mon épouse, Louise, qui m'a indéfectiblement soutenu durant cette démarche de longue haleine.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	x
RÉSUMÉ	xv
PROLÉGOMÈNES	1
Problématique	2
Une question d'oiseaux	2
Le problème de la connaissance ornithologique	4
Le problème de la connaissance musicale	6
Objectif	8
Méthodologie	10
Science et art	10
Aspects méthodologiques particuliers de la thèse	12
Limites de la thèse	14
Aperçu du volet création de la thèse	17
L'amour des oiseaux	19
 PREMIÈRE PARTIE :	
MUSIQUE DES OISEAUX	21
 Chapitre 1 : Comment et pourquoi chantent les oiseaux	22
1.1 Les chants d'oiseaux comme caractéristique des différentes espèces	23
1.2 Le mythe de Syrinx	25
1.3 Les percussionnistes	28
1.4 Participation du corps au chant	30
1.5 La conscience du chant	32
1.6 Chants et cris	34

1.7	Affirmation et territoire	35
1.8	De l'ordre de l'intimité	39
1.9	Travail et société	44
1.10	Pour la poésie	49
1.11	Reflets des rôles des chants d'oiseaux dans la musique des hommes	51
1.11.1	Affirmation et territoire	51
1.11.2	De l'ordre de l'intimité	52
1.11.3	Travail et société	53
1.11.4	Pour la poésie	54
Chapitre 2	Langage et musique des oiseaux	55
2.1	Tendances vocales	56
2.1.1	Chants et familles d'oiseaux	56
2.1.2	Chants et genres d'oiseaux	59
2.1.3	Chants et espèces : discrétion ou volubilité	60
2.2	Éléments de vocabulaire et de syntaxe	62
2.2.1	L'exemple du Plongeon huart	63
2.3	Signature individuelle des chants	65
2.3.1	L'inné et l'acquis	65
2.3.2	Dialectes régionaux	69
2.3.3	Élaboration du chant : l'affaire d'une vie	71
2.3.4	Complicité artistique	74
2.4	Le don de la parole	75
2.4.1	Les ventriloques	75
2.4.2	Les imitateurs	75
2.4.3	Les <i>beaux parleurs</i>	80
2.5	Langage ou musique?	82
2.5.1	Deux pistes	82
2.5.2	En faveur de la musique	83
2.5.3	Musilangage	85

2.6 Art animal et expression de la matière	88
2.6.1 L'intérêt récent pour l'art animal	88
2.6.2 Un postulat sur l'expression de la matière	90

Chapitre 3 : Espace et temps des oiseaux 94

3.1 Les oiseaux dans le paysage sonore	95
3.2 Concerts d'oiseaux : le cycle des saisons	97
3.3 Concerts d'oiseaux : le cycle du jour	100
3.4 Cartographie sonore du territoire	104
3.5 Musique : paysage et espace	108
3.6 Le temps des oiseaux	111
3.6.1 Temps cyclique	111
3.6.2 Figures et temps fractals	112
3.6.3 Art fractal, musique fractale	116
3.6.4 Fractales et rythme de la musique des hommes	117
3.7 Le silence des oiseaux	120
3.7.1 Les chants couverts par le bruit ambiant	120
3.7.2 Pertes dans le paysage sonore : le déclin de populations	122
3.7.3 Les voix éteintes	125
3.8 Bilan et conclusions	126

DEUXIÈME PARTIE : MUSIQUE DES OISEAUX ET MUSIQUE DES HOMMES 128

Chapitre 4 : Entendre et noter les chants d'oiseaux 129

4.1 L'écoute métaphorique	130
4.1.1 Projections sur les oiseaux	130
4.1.2 Limites de l'écoute métaphorique	131
4.1.3 Une nouvelle écoute des oiseaux	133

4.2	De l'entendu et de l' <i>inentendu</i>	135
4.3	Onomatopées	138
4.4	Transcriptions en notes de musique	143
4.4.1	L'œuvre des musiciens	143
4.4.2	La part des biologistes	146
4.4.3	Difficultés de cette méthode	155
4.5	Représentation sous forme de sonagrammes	159
4.6	Enregistrement sonore	167
4.6.1	Les fruits d'une révolution	167
4.6.2	Précision importante pour un bilan	169
4.7	Noter le temps des oiseaux	170
4.8	Noter l'espace	172

Chapitre 5 : Les oiseaux de l'histoire musicale

I. Perspectives anciennes	174
5.1 Bref coup d'œil sur les musiques extra-occidentales	175
5.2 Le Moyen âge : oiseaux grégoriens et troubadoursques	177
5.2.1 La nature implicite	177
5.2.2 Émergence de deux archétypes	179
5.2.3 Une influence spirituelle probable	181
5.3 La Renaissance : chansons d'oiseaux	182
5.3.1 Peur et imitation de la nature	182
5.3.2 Le cas Janequin	184
5.4 Le Baroque et le Classicisme : oiseaux monarchiques et révolutionnaires	186
5.4.1 La stylisation française	186
5.4.2 Les oiseaux virtuoses du Baroque	188
5.4.3 Galanterie et cosmologie du style classique	189
5.5 Le 19 ^e siècle : oiseaux prophètes et industriels	193
5.5.1 Déclin du jardin français	193
5.5.2 La «nature refuge» du Romantisme	194

5.5.3 Le cas Mahler	197
5.5.4 Autres oiseaux du 19 ^e siècle	198
5.6 Le temps des Impressionnistes : jardins d'oiseaux	199
5.6.1 Parcs et jardins	199
5.6.2 Oiseaux du Nord	203
5.7 Bilan et conclusions	204

Chapitre 6 : Les oiseaux de l'histoire musicale

II. Nouvelles perspectives	206
6.1 Oiseaux inquiets	207
6.2 Le temps d'Olivier Messiaen	209
6.2.1 Des oiseaux et des anges	209
6.2.2 Les premiers oiseaux de Messiaen	212
6.2.3 Fidélité à la nature	213
6.2.4 Un bilan positif	216
6.3 Oiseaux planants et musique environnementale	217
6.3.1 Convocation des oiseaux	217
6.3.2 Conscience environnementale	221
6.4 Bilan et conclusions	225

TROISIÈME PARTIE :

LES OISEAUX ET MA MUSIQUE	227
--	-----

Chapitre 7 : Les oiseaux de *Joie des Grives*

7.1 Préambule à la création	229
7.2 <i>Joie des Grives</i> : un aboutissement	230
7.2.1 Oiseaux tonals et modaux	230
7.2.2 Oiseaux à venir?	235

7.3 Les oiseaux de <i>Joie des Grives</i>	236
7.3.1 L'appel des Grives	236
7.3.2 Présentation des Grives	237
7.3.3 Autres oiseaux, autres sons	239
7.4 Transcription des chants	243
7.4.1 Une œuvre orchestrale	243
7.4.2 Transcrire les chants des Grives	244
7.4.3 Transcrire les autres oiseaux	260
7.5 Utilisation de ces chants d'oiseaux	265
 Chapitre 8 : Cosmologie de <i>Joie des Grives</i>	 270
8.1 Présence des éléments	271
8.1.1 L'air	271
8.1.2 La terre	272
8.1.3 L'eau	273
8.1.4 Couleur nord-américaine	276
8.2 Espace et temps	276
8.2.1 Musique en espace	276
8.2.2 Temps fractal et mesuré	278
8.2.3 Temps cyclique	281
8.2.4 Harmonie de l'ordre et du chaos	283
8.3 Un univers modal	285
8.3.1 Un choc personnel	285
8.3.2 La gamme naturelle et son déploiement	287
8.3.3 Un arc-en-ciel monochrome	292
8.4 Une œuvre contemplative	293
8.5 Après <i>Joie des Grives</i>	297
 CONCLUSION	 301

ANNEXES	305
Annexe A : Ordres et familles d'oiseaux	306
Annexe B : Liste des œuvres inspirées des oiseaux et / ou contenant des «motifs oiseaux» mentionnées dans cette thèse	311
RÉFÉRENCES	318

LISTE DES FIGURES

1.1	Schéma général de la syrinx des oiseaux	27
2.1	Le plus ancien mot écrit d'Amérique, dit ou chanté par un oiseau (Olmèques, c. 600 ans av. J.-C.)	87
3.1	Dentelle de Sierpinski	113
3.2	Buisson fractal	114
3.3	Fractale naturelle : fronde de fougère	114
3.4	Fractales naturelles : les plumes des oiseaux	115
3.5	Hokusai: <i>Mer déchaînée au large de Choshi</i> (1833)	116
4.1	Clément Janequin: <i>Le chant des oyseaulx</i> (extrait)	141
4.2	François Couperin: <i>Le Rossignol en amour</i> (extrait)	143
4.3	Chant du Rossignol selon Beethoven, Mahler et Stravinsky	144
4.4	Maurice Ravel: <i>Oiseaux tristes</i> (extrait)	145
4.5	Chants d'oiseaux selon Olivier Messiaen	145
4.6	Chants d'oiseaux selon Kircher, 1650	147
4.7	Chant d'une Grive (espèce non précisée) selon Rennie (1847)	146
4.8	Chant d'oiseau; manuscrit de Cheney (1891)	148
4.9	Moqueur roux, selon Cheney (1891)	149
4.10	Engoulevent bois-pourri, selon Cheney (1891)	149
4.11	Petit-duc maculé, selon Cheney (1891)	150
4.12	Gélinotte huppée, selon Cheney (1891)	150
4.13	Chardonneret jaune, selon Cheney (1891)	151
4.14	Alouette des champs, selon Witchell (1896)	151

4.15	Merle noir, selon De la Bassetière (1913)	152
4.16	Alouette lulu, selon De la Bassetière (1913)	153
4.17	Alouette lulu, selon Messiaen	153
4.18	<i>Péan</i> de Garstrang (1922)	154
4.19	Louise Murphy: <i>Sweet Canada</i> , avec le chant du Bruant à gorge blanche (1923)	156
4.20	Bruant familial, selon Saunders (1935)	159
4.21	Mésange à tête noire, selon Saunders (1935)	159
4.22	Moucherolle phébi, selon Saunders (1935)	160
4.23	Pioui de l'Est, selon Saunders (1935)	160
4.24	Roitelet à couronne dorée, selon Saunders (1935)	161
4.25	Tohi à flancs roux, selon Saunders (1935)	161
4.26	Sonagramme du Roselin pourpre	162
4.27	Sonagramme du Troglodyte à bec court	163
4.28	Sonagramme d'un klaxon d'automobile	164
4.29	Sonagramme d'un sifflement modulé	164
4.30	Sonagramme du Troglodyte mignon	165
4.31	Sonagramme de la Grive solitaire et sa transcription en notes de musique	166
7.1	Motif oiseau dans ma <i>Deuxième Sonate</i> pour piano (1983)	231
7.2	Autre motif oiseau dans ma <i>Deuxième Sonate</i> pour piano (1983)	231
7.3	Trois motifs oiseaux dans <i>Paysage</i> , pour quatre pianos (1987)	232
7.4	Duo d'oiseaux dans <i>Paysage</i> (1987)	233
7.5	Allure des Grives: la Grive solitaire	238

7.6	Merle d'Amérique, juvénile à gauche et mâle adulte à droite	238
7.7	Bruant à gorge blanche	239
7.8	Mésange à tête noire	240
7.9	Pic chevelu	241
7.10	Grand Pic	241
7.11	Gélinotte huppée	242
7.12	Sonagramme de la Grive à dos olive	245
7.13	Mes esquisses pour le chant de la Grive à dos olive	246
7.14	Grive à dos olive, dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	247
7.15	Chant du Merle d'Amérique, selon Cheney (1891)	248
7.16	Sonagramme du Merle d'Amérique	249
7.17	Mes esquisses pour le chant du Merle d'Amérique	250
7.18	Merle d'Amérique dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	250
7.19	Chant de la Grive fauve, selon Cheney (1891)	251
7.20	Sonagramme de la Grive fauve	252
7.21	Mes esquisses pour le chant de la Grive fauve	252
7.22	Grive fauve dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	253
7.23	Chant de la Grive des bois, selon Cheney (1891)	254
7.24	Sonagramme de la Grive des bois	254
7.25	Mes esquisses pour le chant de la Grive des bois	255
7.26	Grive des bois dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	255
7.27	Chant de la Grive solitaire, selon Cheney (1891)	256
7.28	Sonagramme de la Grive solitaire	257

7.29	Mes esquisses pour le chant de la Grive solitaire	258
7.30	Grive solitaire dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	259
7.31	Mes esquisses pour les chants du Bruant à gorge blanche et de la Mésange à tête noire	260
7.32	Chants du Bruant à gorge blanche dans <i>Joie des Grives</i>	261
7.33	Chant «agressif» de la Mésange à tête noire dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	262
7.34	Chant sifflé de la Mésange à tête noire dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	262
7.35	Mes esquisses pour les oiseaux «percussionnistes» (Pics et Gélinothe huppée)	263
7.36	Pic chevelu et Grand Pic dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	264
7.37	Pic maculé dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	264
7.38	Gélinothe huppée dans <i>Joie des Grives</i> (manuscrit)	262
7.39	Version «pliée» du chant de la Grive fauve au piano (<i>Un piano en randonnée</i> ; manuscrit)	267
7.40	Version «dépliée» du chant de la Grive fauve au hautbois (<i>Musique des ruisseaux</i> ; manuscrit)	268
7.41	Version «dépliée» du cri d'alerte de la Grive des bois (<i>Musique des ruisseaux</i> ; manuscrit)	268
7.42	Boîte de chants d'oiseaux «éclatés» dans <i>l'Intermède</i> (manuscrit)	269
8.1	L'air. «Harmonies-respirations» des cuivres (<i>Sur un premier sentier avec les oiseaux</i> ; manuscrit)	271
8.2	Bruissements «forestiers» aux percussions, environnant la harpe solo (<i>Une harpe en excursion</i> ; manuscrit)	272
8.3	L'eau. Bruissements de ruisseaux aux cordes (<i>Musique des ruisseaux</i> ; manuscrit)	274
8.4	Cascades aux bois (<i>Musique des cascades</i> ; manuscrit)	275

8.5	Tourbillons par le vibraphone, la harpe et le piano (<i>Musique des cascades</i> ; manuscrit)	275
8.6	Emplacements des estrades pour l'exécution de <i>Joie des Grives</i>	277
8.7	Série harmonique du son <i>do</i>	288
8.8	<i>Mon merle</i> . Chanson folklorique du Canada français	295

RÉSUMÉ

La présente thèse-création se situe dans le courant récent de la biomusicologie en alliant la biologie (ornithologie et écologie) avec la musique (musicologie et composition). En faisant interagir ces champs de recherche, l'auteur vise à déterminer comment la musique des oiseaux peut devenir musique des hommes.

Au départ, la chose est possible puisqu'il y a un domaine commun entre ces deux musiques; domaine qui concerne les fonctions liées à la musique, l'existence de traditions d'expression régionales, la variabilité de la douance individuelle, les modalités d'apprentissage d'une activité non entièrement innée, les structures musicales ainsi que l'existence d'une zone ouverte à l'expression individuelle, à l'innovation et à la libre création. Ce domaine commun valide l'idée même de «musique» chez les oiseaux comme celle de composer des œuvres à partir de chants d'oiseaux. Toutefois, les domaines des deux musiques ne coïncident pas totalement. Trois différences sont particulièrement importantes : 1) la musique des oiseaux est une musique en mouvement alors que celle des hommes est essentiellement fixe ou très peu mobile; 2) le rythme de la musique des oiseaux est fractal (non mesuré) alors que celui de la musique des hommes peut aussi être fractal mais, de façon plus typique, est basé sur un temps mathématique; 3) la musique des oiseaux serait surtout composante d'un musilangage alors que celle des hommes est devenue autonome par rapport au langage.

Pour les étudier comme pour composer à partir d'eux, les chants d'oiseaux sont transcrits selon quatre techniques possédant chacune leurs forces et faiblesses selon le but recherché : le recours aux onomatopées, la transcription en notes de musique, le sonagramme et l'enregistrement sonore. Fait ignoré par la musicologie : bien avant le compositeur Olivier Messiaen, soit à partir de la mi-19   siècle, de nombreux naturalistes ont transcrit les chants d'oiseaux en notes de musique, souvent avec de hautes exigences de fidélité les menant jusqu'à l'invention de signes musicaux inédits. Depuis les années 1930, le sonagramme a permis l'analyse fine des chants d'oiseaux dont de nombreux détails échappent à notre audition. L'enregistrement sonore a rendu possible la création d'œuvres musicales combinant instruments et chants d'oiseaux réels : l'une d'elles (*Les pins de Rome* de Respighi, 1924) réunit pour la première fois de l'histoire sons enregistrés et musiciens sur scène. Cette technologie fera aussi naître des œuvres électroacoustiques directement basées sur des chants d'oiseaux.

Présents aussi dans d'autres cultures, les chants d'oiseaux interviennent dans la musique occidentale au 13   siècle sous l'influence de la spiritualité franciscaine et la quête d'imitation de la nature. Dès lors, deux oiseaux personnifient deux approches opposées : le Coucou, pour la fidélité aux modèles naturels, et le Rossignol, pour la stylisation plus ou moins poussée de ceux-ci. Ces deux oiseaux seront les principaux protagonistes des œuvres inspirées par les oiseaux jusqu'au début du 20   siècle, alors que l'approche de la stylisation reste largement dominante. Ce corpus d'œuvres exprime différentes visions métaphoriques des oiseaux et reflète l'évolution de la relation de la Culture avec la Nature.

Au 20^e siècle, le développement des technologies, l'épanouissement de la science ornithologique (qui a relativisé les visions métaphoriques au profit d'une connaissance scientifique) et une prise de conscience grandissante relativement aux problématiques environnementales feront se multiplier les «œuvres d'oiseaux» de même que le recours à l'approche Coucou (fidélité), cela pour tenter de mieux harmoniser Nature et Culture.

En lien avec ces recherches théoriques, le volet création de la thèse, *Joie des Grives*, est une œuvre symphonique fondée sur des chants d'espèces d'oiseaux vivant au Québec. Comme son auteur, elle s'enracine dans la nord-américanité, ses oiseaux, ses milieux écologiques, sa vision du monde (références à la pensée amérindienne). Faisant la synthèse entre stylisation et fidélité, l'œuvre utilise les chants eux-mêmes ainsi que des éléments propres à la musique des oiseaux, en particulier de la famille des Turdidés (Grives, Merles, etc.), comme les rythmes fractals, les sons harmoniques et la mobilité dans l'espace. Ces éléments sont mariés avec la musique humaine dont certaines traditions (savantes comme populaires, occidentales comme non-occidentales) sont ici réinterprétées et intégrées organiquement à un contexte nouveau. L'œuvre utilise de façon radicale le langage modal diatonique en le réactualisant; langage avec lequel la musique des oiseaux présente de nombreux points communs.

Directement inspirée par la musique des oiseaux, la thèse apporte aussi une définition théorique de la «musique fractale», faite d'éléments fondamentaux simples, réitérés et ramifiés hors de la pulsation du temps mathématique. Cette musique fractale constitue une part essentielle de *Joie des Grives*. L'œuvre poétise ainsi les connaissances scientifiques les plus récentes de l'ornithologie.

Mots clés : Musique, Biomusicologie, Oiseaux, Ornithologie, Fractales.

Prolégomènes

**PROBLÉMATIQUE / OBJECTIF / MÉTHODOLOGIE / LIMITES DE LA THÈSE /
APERÇU DU VOLET CRÉATION DE LA THÈSE / L'AMOUR DES OISEAUX**

PROBLÉMATIQUE

Une question d'oiseaux

La parenté entre les chants d'oiseaux et la musique des hommes est souvent ressentie de façon intuitive. De nombreuses légendes racontent même qu'à travers leurs chants, les oiseaux parlent aux hommes et leur portent des messages tantôt effroyables tantôt consolateurs (Mélançon, 1969, rapporte plusieurs de ces légendes puisées dans les cultures amérindienne et canadienne).

Pourtant, les deux univers semblent bien éloignés, comme tendraient à le démontrer quelques exemples simples. Les timbres des voix des oiseaux sont très différents des timbres de la voix humaine et même des sonorités des instruments de musique inventés par l'homme. Plusieurs chants d'oiseaux possèdent des sons harmoniques suraigus à peine perceptibles par l'ouïe humaine et qui ne peuvent être rendus tels quels ni par la voix ni par les instruments. La vélocité de certains chants d'oiseaux est si grande qu'il est impossible de chanter ou même de jouer à ce tempo. Les formes, les conventions, les significations de la musique humaine semblent sans lien aucun avec la «musique des oiseaux» : aucun oiseau n'a jamais créé une chanson, avec texte, mélodie et arrangement instrumental; aucun oiseau virtuose ne fait des tournées de concerts lors desquelles un public paye pour venir l'entendre! On pourrait croire alors que cette parenté ressentie ne relève au fond que de la simple métaphore. Néanmoins, dès 1639, un auteur emploie sérieusement l'expression «musique des oiseaux» ou plutôt, en latin, *musica avicularis* (Schröder, cité par Harley, 2001; 607).

Néanmoins aussi, des compositeurs, appartenant à des époques et à des cultures très diverses, ont effectivement utilisé des chants d'oiseaux dans leurs œuvres. Déjà en Occident seulement, ce répertoire musical inspiré par les oiseaux s'échelonne du Moyen âge (13^e siècle) jusqu'à aujourd'hui. L'annexe B donne la liste de telles œuvres qui seront citées dans la présente thèse : elles y sont classées par époques historiques puis par nom de compositeurs. Ce n'est pas une liste exhaustive, mais elle constitue un échantillonnage très représentatif de ce répertoire. Faire de la musique avec des chants d'oiseaux n'est donc pas une idée farfelue ou impensable.

Il reste pourtant qu'il y a un monde entre *Le chant des Oyseaux* de Clément Janequin¹ (1535), *Le Rossignol en amour* de François Couperin (1722) ou *Unfamiliar Wind* de Brian Eno (1978-82) et ce que l'on entend effectivement lors d'une randonnée en nature. Les chants d'oiseaux ont été transformés en musique humaine dans des œuvres qui ne sont pas la musique naturelle au sein d'une forêt ou aux abords d'un marais.

Considérant cela, la présente thèse pose donc la question suivante à laquelle elle cherchera réponse : **comment la musique des oiseaux devient-elle musique des hommes?**

Pour un musicien qui désirerait aujourd'hui composer à son tour de la musique inspirée des chants d'oiseaux, le défi se présente désormais sous deux aspects. Tout d'abord, les connaissances scientifiques sur ce que sont les chants d'oiseaux se sont considérablement accrues depuis un siècle. Or, ces connaissances ont amené une nouvelle façon d'écouter les oiseaux et, donc, de nouvelles possibilités pour exploiter leurs chants en musique. En second lieu, à travers l'accumulation patrimoniale et les moyens technologiques de l'époque actuelle, les œuvres du répertoire musical déjà existant sont immédiatement disponibles, dont évidemment celles inspirées des oiseaux.

Un artiste peut certainement se fier à sa seule fantaisie créative mais, se faisant, il risque d'une part de négliger les pistes nouvelles ouvertes par la recherche ornithologique et, d'autre part, de redire ce qui a déjà été dit. Idéalement, il faudrait donc que l'artiste soit à la fois conscient de ce que dit la science ornithologique au sujet des chants d'oiseaux et conscient du patrimoine musical inspiré des oiseaux. Or, il s'agit là de deux domaines très différents et, à ce jour, peu de ponts ne les relient ensemble.

De plus, chacun de ces deux domaines pose des problèmes particuliers.

¹ J'ai repris pour titre de la présente thèse écrite celui de cette chanson polyphonique de Clément Janequin publiée en 1528, avec son orthographe d'origine. Cette pièce emblématique de la musique inspirée par les chants d'oiseaux sera discutée au cours de la thèse.

Le problème de la connaissance ornithologique

Du côté de la science ornithologique, l'étude du chant des oiseaux occupe généralement peu d'espace dans la littérature comparativement, par exemple, à la physiologie du vol ou aux hypothèses relatives aux comportements migratoires, cela alors qu'ils constituent pourtant un trait particulièrement remarquable des oiseaux. Deux ouvrages récents témoignent bien de ce manque relatif. Dans *Les oiseaux et l'amour* (2003), Léveillé avait une belle occasion d'en approfondir la connaissance puisque les chants d'oiseaux sont justement liés, pour une part importante, à l'amour : or à part quelques descriptions générales de style plutôt littéraire, il élude le sujet pour se concentrer essentiellement sur les comportements de parade amoureuse qui appartiennent à la sphère du visuel. Dans l'introduction par ailleurs fort développée de son guide des oiseaux de l'Est du Canada, Alsop III (2004) n'aborde tout simplement pas les chants. Ceux-ci sont brièvement décrits dans les pages consacrées à chaque espèce, mais sans dire plus que ses prédécesseurs (tel Stokes, 1997).

Pourtant, des centaines d'articles leur ont été consacrés dans des revues spécialisées et, en fait, dans le passé, un certain nombre de livres ont été écrits spécifiquement sur le sujet. L'intérêt pour les chants d'oiseaux se serait-il émoussé?

L'étude des chants d'oiseaux semble s'être développée en trois vagues successives. La première débute au 19^e siècle et porte jusque dans les années 1930, soit avant la Seconde Guerre Mondiale. Cette première vague se caractérise par une tendance à porter un regard descriptif, romantique voire sentimental sur les chants d'oiseaux. À défaut d'informations réellement scientifiques, les auteurs parlent souvent de leurs propres expériences avec les oiseaux : ils interprètent habituellement leurs chants d'une façon anthropologique voire anthropomorphique en faisant références aux diverses légendes qu'ils ont inspirés. Quelques auteurs, tel Evans (1888) incluent même de nombreux poèmes dans leurs ouvrages. Néanmoins, certains des ouvrages de cette «première période» sont étonnants dans leurs ambitions scientifiques. Dès 1896, Witchell se sent en mesure de discuter des chants d'oiseaux dans une perspective évolutive et Maynard (1928) donne quantité d'illustrations de syrinx (l'organe du chant des oiseaux) d'espèces différentes, dans une perspective anatomique rigoureuse. Néanmoins aussi, on trouve là les premières transcriptions plus ou moins fidèles de chants d'oiseaux en notes de musique : Rennie

(1847), Cheney (1891), De la Bassetière (1913), Garstang (1922), Delamain (1931), etc.; autant d'ouvrages qui ne semblent pas connus des musiciens.

La seconde vague se manifeste après la Seconde Guerre Mondiale et particulièrement dans les années 1960 et 1970. Elle se caractérise par une perspective résolument scientifique et, significativement, les chants d'oiseaux y sont représentés non sous la forme de notes de musique mais plutôt de sonagrammes (graphiques donnant la hauteur du son en fonction du temps) : Armstrong (1963 et une deuxième édition, augmentée, 1973), Hinde (1969), Thorpe (1972), Hartshorne (1973), Bondesen (1977), Jellis (1977), etc. L'approche adoptée ici, et qui nécessite une formation scientifique, explique peut-être pourquoi la littérature sur les chants d'oiseaux de cette seconde vague, elle non plus, n'a guère trouvé d'écho chez les musiciens, sauf très rares exceptions.

Une troisième vague s'est manifestée à partir des années 1990 et vient de culminer avec *Nature's Music* de Marler (2004), un ouvrage remarquable sur tous les plans. Cette vague poursuit la précédente par son orientation résolument scientifique et le recours presque systématique aux sonagrammes pour représenter visuellement les chants d'oiseaux (Wallin, 2000; Marler, 2004). Toutefois, elle s'en distingue aussi par la richesse de son approche interdisciplinaire (les ouvrages sont habituellement collectifs) et par son exploration systématique de certains aspects ouverte par la technologie de pointe (comme l'étude des circuits nerveux et cérébraux impliqués dans le chant). Les auteurs qualifient cette approche de «biomusicologique» et, effectivement, quelques musiciens s'y illustrent (Arom, 2000; Mâche, 2002). Cette collaboration prometteuse semble toutefois avoir soulevé un certain scepticisme dans les rangs des musiciens : dans leurs textes, les musiciens qui ont tenté la démarche laissent ouvertement entendre qu'ils ont été considérés par leurs confrères comme des «*farfelus*», victimes de leur «*caprice subjectif*» (Mâche, 2002; 64)! L'édition 2001 du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ouvrage de référence essentiel en musique, a toutefois entrouvert la porte à cette perspective en incluant un article, succinct il est vrai, sur la «musique animale» (*Animal music*; voir Slater, 2001).

Pour le musicien, cette littérature ornithologique exige, pour être abordée et considérée, un certain effort, voire une certaine formation scientifique. À première vue et dans une

perspective de création artistique, telle exigence peut lui sembler superflue et risquer d'«intellectualiser» son inspiration. Plus encore : la démarche qu'elle suppose semble se heurter à certains préjugés qui peuvent devenir des irritants propres à la décourager. Présentement d'ailleurs, la musicologie tend à se définir elle-même comme une «science humaine» et, paradoxalement, l'idée de biomusicologie chemine beaucoup plus lentement dans le milieu musical que dans le milieu scientifique. Reste que cette perspective biomusicologique offre les pistes d'un renouvellement et d'une actualisation pour qui désire exploiter aujourd'hui les chants d'oiseaux en musique. En fait, elle est devenue difficilement contournable.

Le problème de la connaissance musicale

La diffusion technologique des chants d'oiseaux a suivi exactement le même parcours que celle de la musique. Effectués en laboratoire, les premiers enregistrements de chants d'oiseaux datent des années 1880 (Guide, 1996; 37); les guides ornithologiques de Brand (1936) incluent déjà des disques de chants d'oiseaux réels et plusieurs leur ont succédé sur disque vinyle microsillon (Bédard, 1972; Borror et Gunn, c.1975; Roché, 1976, etc.) puis, grâce à la technologie numérique, sur disque compact (dont ceux de Elliott, 1991 et 1992). Plus récemment encore, des ouvrages offrent des CD-ROM multimédias (Marler, 2004).

La similitude de ce parcours avec celui de la musique n'empêche toutefois pas de soulever de nouvelles difficultés pour notre musicien. La plus criante vient de ce que le répertoire musical inspiré par les oiseaux est très mal connu : en fait, aucun ouvrage important n'aborde de front ce sujet, ni ne le développe. Le *New Grove Dictionary* ne consacre à ce répertoire qu'un bref article de trois pages (incluant des exemples musicaux; voir Harley, 2001). Autrement, quelques idées sommaires semblent suffire largement.

Une première : «(*Janequin, Léopold Mozart, Moussorgski, Ravel...*) : tous ces exemples, parmi tant d'autres, ont en commun une utilisation naïve et presque caricaturale des chants d'oiseaux» (Descamps, 2002; 67). Bien sûr, on ne peut s'attendre à ce qu'un compositeur du 16^e siècle ait utilisé les chants d'oiseaux en musique d'une façon ornithologiquement exacte : l'état de la science d'alors ne le permettait d'ailleurs pas. Mais, discréditer le tout comme étant naïf et caricatural est un peu bref! Par exemple : pourquoi ne pas plutôt chercher à voir ce qui, dans ces

œuvres, au-delà des notes, témoigne de la vision de la nature qu'avait le passé? Pourquoi ne pas questionner ces œuvres relativement à l'évolution du regard porté sur la nature dans le temps? Déjà, il y aurait matière pour une riche réflexion.

Une seconde : la musicologie a accolé les chants d'oiseaux au compositeur français Olivier Messiaen (1908-1992) en lui donnant plus de mérite qu'il n'en a réellement. Même si le compositeur était conscient de l'importance de son œuvre sur cet aspect (voir Messiaen, 1986), il n'a été ni le premier à transcrire des chants d'oiseaux de façon «fidèle» à la réalité ornithologique, ni le premier musicien à avoir utilisé ses transcriptions dans ses œuvres. Concernant le premier point, nous avons déjà mentionné dans la section précédente plusieurs ouvrages précoces donnant des transcriptions (certaines étonnement fidèles : voir notamment Cheney, 1891) et, passionné comme il était d'ornithologie, il est peu probable que Messiaen n'ait pas connu des ouvrages comme celui de son compatriote De la Bassetière (1913). Concernant le second point, la montréalaise Louise Murphy avait publié dès 1923 douze mélodies pour voix et piano de sa propre composition (même les textes) et basées sur ses propres transcriptions de chants d'oiseaux! Le moins que l'on puisse dire est que ces idées étaient déjà dans l'air depuis un certain temps lorsque Messiaen les fait siennes à son tour. Malheureusement, les ouvrages de la «première vague» ornithologique demeurent ignorés des musiciens alors qu'ils contiennent des exemples en notation musicale : il est vrai que non réédités pour la plupart, ils sont plus ou moins difficiles à trouver. Néanmoins, leur ignorance ou, au mieux, leur méconnaissance par les musiciens contribue à entretenir des préjugés tels ceux énoncés précédemment.

Donc, là encore, il semble difficilement concevable qu'un compositeur désirant renouveler aujourd'hui l'utilisation de chants d'oiseaux en musique puisse ignorer ce qui s'est réellement fait en cette voie dans le passé et se contenter d'idées aussi courtes que celles mentionnées ci-haut.

OBJECTIF

En fait, ce qui manque présentement pour aller plus loin dans la création est la connaissance par les musiciens autant des données ornithologiques sur les chants d'oiseaux que des données sur le répertoire musical «historique» inspiré par les oiseaux, de même que des ponts entre ces différents domaines. Le défi est donc de digérer ces données afin de créer les ponts pouvant les réunir.

Créer ces ponts sera l'objectif de cette thèse. Il s'agira donc de **comprendre comment la musique des oiseaux peut devenir musique des hommes en tenant compte autant des connaissances scientifiques actuelles au sujet des chants d'oiseaux que de l'héritage légué par un répertoire historique d'œuvres musicales inspirées par les chants d'oiseaux.**

Impliquant donc à la fois une familiarité avec l'ornithologie comme avec l'histoire musicale, le problème de créer aujourd'hui de nouvelles œuvres inspirées par les chants d'oiseaux n'est pas que théorique. En effet, thèse-crédation en étude et pratique des arts, la présente thèse pose directement et concrètement ce problème. Ce n'est évidemment pas un hasard si son auteur, en plus d'être compositeur, est aussi biologiste et musicologue². Dans ce contexte, l'objectif précédent prend donc aussi une couleur personnelle et pourrait être reformulé au «je» : en tenant compte autant des connaissances scientifiques actuelles au sujet des chants d'oiseaux que de l'héritage légué par un répertoire historique d'œuvres musicales inspirées par les chants d'oiseaux, il s'agira de voir comment la musique des oiseaux peut devenir ma musique. Je donnerai plus loin un aperçu de *Joie des Grives*, le volet création de cette thèse.

Depuis longtemps, je souhaitais réaliser une œuvre musicale inspirée par les chants d'oiseaux mais d'un nouveau type : la perspective «biomusicologique» de ma thèse m'éloignera des modèles déjà existants sans nécessairement rompre totalement avec eux. Il est certain que la singularité de mon itinéraire, allant de la biologie à la musique, déteindra directement sur la conception de *Joie des Grives*.

² Baccalauréat en sciences biologiques et écologie, Université de Montréal, obtenu en 1982; baccalauréat et maîtrise en musicologie, Université de Montréal, 1985 et 1990.

Ainsi, mon œuvre s'éloignera des propositions d'Olivier Messiaen dont je ne reprendrai d'ailleurs aucunement les techniques qui, plus encore que les chants d'oiseaux, donnent à sa musique une sonorité immédiatement identifiable, comme ses «modes à transpositions limitées» ou ses «rythmes non-rétrogradables».

Joie des Grives s'éloignera tout autant des propositions déjà explorées dans la musique de mon propre pays et qui ne se fondent jamais sur une véritable approche biomusicologique. Comme compositeur, je sens là un manque à combler. Peu d'œuvres de musique classique canadienne sont fondées organiquement sur des chants d'oiseaux. On y trouve des œuvres où les oiseaux ne sont convoqués que par un biais purement littéraire comme *Cage d'oiseau* (1962) de Serge Garant, mise en musique pour voix et piano d'un poème de Saint-Denys Garneau portant ce titre et dans laquelle on ne trouve pas de chants d'oiseaux. D'autres œuvres se réfèrent aux oiseaux d'une façon presque anecdotique : *Oiseaux exotiques* (1984) d'Harry Freedman est un ballet dont les personnages sont des oiseaux, mais sa musique même se réfère aux danses traditionnelles du Venezuela et non aux chants d'oiseaux. D'autres prolongent la manière impressionniste du début du 20^e siècle, sans grande intégration organique des chants d'oiseaux : la première des *Three Atmospheres* pour orchestre (1971) de Norman Symonds, intitulée *Loon and Lake*, fait ainsi entendre des chants du Plongeon huard³ sur un fond orchestral atmosphérique, un peu à la manière avec laquelle le britannique Frederick Delius avait fait entendre le chant du Coucou dans *On hearing the first Cuckoo in Spring* (1912). Plusieurs pièces font entendre des «motifs oiseaux» dans une perspective essentiellement métaphorique et non ornithologique. Alexina Louie écrit au sujet de son œuvre *Songs of Paradise*, pour orchestre (1983) :

Au-delà des éléments descriptifs évidents – la représentation exotique et bariolée de la beauté et du mystère de la nature, à savoir le chatoiement des effets de percussion, le voilement des cordes et la prédominance des instruments à vent avec leurs cris d'oiseaux et leurs gazouillis effarouchés), cette composition est un regard sur la beauté de l'esprit créateur, paradis de l'âme (notes accompagnant le disque, CBC SM5080).

³ En science ornithologique en langue française, le nom d'une espèce débute toujours par une lettre majuscule. Telle sera la règle dans cette thèse. Certains auteurs particulièrement respectueux, comme Peterson (1969), écrivent même «Oiseaux» avec une majuscule.

Mais ces «cris d'oiseaux» n'appartiennent à aucune espèce précise et constituent un matériau secondaire de l'œuvre. Un peu dans le même esprit, on trouvera des œuvres comme *L'Oiseau-phénix* (1956) de Clermont Pépin ou *Le conte de l'oiseau* (1979) d'André Prévost. D'autres reprennent la démarche de Messiaen basée sur des transcriptions de chants d'oiseaux «fidèles» à la nature : Nicole Rodrigue a ainsi consacré une pièce au Moqueur polyglotte (1992; cela en est d'ailleurs le titre), mais il s'agit d'une brève pièce pour flûte solo et non d'une œuvre orchestrale. L'exemple le plus célèbre d'inclusion de chants d'oiseaux pourrait être *Histoires sans paroles* qui s'ouvre par les cris réels d'oiseaux marins. Mais il s'agit d'une œuvre du groupe rock Harmonium (disque *Si on avait besoin d'une cinquième saison*, 1975), non d'une œuvre pour orchestre symphonique et, là encore, les oiseaux n'offrent pas le matériau essentiel de la pièce.

En fait, l'approche biomusicologique dans la création est très peu utilisée, certainement à cause des difficultés qu'elle soulève et qui ont été exposées dans la *Problématique*. D'où le manque que je ressens comme compositeur; d'où aussi l'objectif de la présente thèse qui est précisément de contribuer à les combler, tant de façon théorique dans son volet écrit que de façon pratique dans son volet création, *Joie des Grives*.

MÉTHODOLOGIE

Science et art

Mon parcours personnel particulier conférera inévitablement à la présente thèse une couleur tout aussi particulière. En effet, elle mettra en dialogue la création artistique avec la science dite *dure*⁴, en l'occurrence la biologie et deux de ses spécialisations : l'ornithologie et l'écologie. Ceci me permettra d'approfondir une réflexion déjà amorcée en d'autres lieux (voir Ouellette, 1996 et 1997).

Comme la science dure, l'art est une quête. Mais leur nature est différente. La science cherche à **comprendre une réalité qui est là**. L'art, lui, cherche à **créer des réalités qui**

⁴ «Les sciences dures sont représentées entre autres par la physique et les sciences molles par les sciences sociales. Les unes ont affaire à des faits robustes (*hard*), les secondes à des faits qui dépendent davantage de contextes d'appréciation, des méthodes employées ou de facteurs plus subjectifs encore» (Cornetti, 2003; 72).

n'étaient pas. Si un discours scientifique sur l'art déjà réalisé est possible, un tel discours dans l'art même se révèle problématique et peut-être contradictoire. Car, «*en étudiant la science, je suis parvenu à la conclusion plutôt décourageante selon laquelle toute représentation scientifique est en dernière analyse une représentation mathématique*» (B. van Fraassen, philosophe épistémologue, cité par Barberousse, 2003; 7).

En conséquence, bien des artistes-chercheurs ont plutôt tendance à s'identifier, méthodologiquement comme spirituellement, à l'univers des sciences humaines et aux paradigmes dits *post-positivistes* (Gray et Pirie, 1995; Guba, 1990; 17). Pourtant et bien qu'elles soient identifiées au paradigme *positiviste*⁵, les sciences dures appartiennent à l'esprit humain tout comme ces dernières et l'art, dans sa souveraineté, peut aussi bien puiser aux unes qu'aux autres.

D'ailleurs, la musique a longtemps été ainsi associée aux sciences du nombre (mathématiques, géométrie, astronomie). Cette perspective initiée par Pythagore justifiait encore, à l'aube de la Renaissance, l'inclusion de la musique dans le cursus universitaire (Chailley, 1969; 57-58). Ainsi, John Dunstable (c.1400-1453) était tout autant réputé pour la musique qu'il composait que pour ses connaissances en astronomie. Mais déjà avant la création des premières universités, et notamment à l'époque carolingienne, le mot *musica* impliquait une pratique empirique de la musique doublée de l'approfondissement réel de la science musicale et de son esthétique, en incluant ses rapports avec les mathématiques, l'acoustique et l'harmonie des sphères. Seul celui pratiquant la *musica* se voyait octroyé le titre de *musicus*, musicien. Les chantres liturgiques professionnels, se limitant à une pratique empirique, étaient eux reconnus comme pratiquant non la *musica* mais le *cantus*, le chant, sans plus et se voyaient situés plus bas dans la hiérarchie musicale (Chailley, 1969; 57-58). À cette époque, la présente thèse aurait été un travail de *musicum* par son alliage de création et d'approfondissement du savoir musical en rapport avec la science. Sans nécessairement souscrire personnellement à la hiérarchie alors prônée, ceci rejoint néanmoins les exigences propres à un doctorat tel celui en étude et pratique des arts.

⁵ Cette identification est abusive dans la mesure où le positivisme comme tel, soit la philosophie formulée par Auguste Comte (1798-1857), est postérieur à de nombreuses découvertes capitales en sciences pures et donc à la méthode scientifique qui a mené à elles.

Donc, en ce qui me concerne, et cela sans le moindrement dénier la richesse des sciences humaines, la poursuite de mon itinéraire personnel au niveau doctoral me mène tout naturellement à y intégrer la science dure.

Mais ces mondes sont-ils vraiment aussi lointains les uns des autres qu'ils semblent l'être? Peut-être pas. Puisque la chose est pertinente, je prends comme exemple l'écologie. Née à la fin du 19^e siècle en tant qu'approfondissement de l'«histoire naturelle», l'écologie est la branche de la biologie qui étudie l'ensemble des relations des êtres vivants avec leur milieu, ses éléments non vivants (sol, air, climat, etc.) autant que vivants (communautés végétales et animales) (Paradis, 1979; 9). Elle est une science dont la recherche se fait essentiellement sur le terrain plutôt qu'en laboratoire. Le chercheur devient lui-même un agent du milieu qu'il étudie, d'où l'invention de ces méthodologies originales donnant aux écrits de l'écologie une multitude de formes. À cause de cette particularité rarissime en sciences dures, l'écologie a rapidement trouvé un écho dans l'engagement concret voire carrément l'action politique. Cela se rapproche de la problématique de la recherche-crédation en arts où le chercheur est lui aussi **dans** l'art, **dans** l'action, **dans** la pratique, bref : dans le **milieu**!, et se voit lui aussi confronté à la nécessité de créer les méthodologies lui permettant d'atteindre ses objectifs. La recherche-crédation en arts rejoint ainsi l'écologie, *«une science parlant d'un monde coloré, une science proche des pratiques techniques et de l'environnement quotidien, en même temps qu'ouverte aux rivages lointains»* (Drouin, 1993; 202).

Aspects méthodologiques particuliers de la thèse

Il ne sera donc pas surprenant que la biologie et deux de ses spécialisations, l'ornithologie et l'écologie, rayonnent sur toute la thèse. Celle-ci utilisera une méthodologie pertinente pour faire interagir la biologie avec la musique dans des opérations somme toute traditionnelles telles : une revue de littérature pour cerner ce que sont les chants d'oiseaux; la compilation, description et analyse critique des différentes formes de transcriptions des chants d'oiseaux et de leur éventuel intérêt respectif pour la musique; la compilation et analyse contextuelle d'un corpus d'œuvres musicales inspirées de chants d'oiseaux. Et évidemment, je projeterai cette lumière biomusicale sur *Joie des Grives*.

La thèse se divise en trois grandes parties qui évoluent du général vers le particulier : *Musique des oiseaux*, *Musique des oiseaux et musique des hommes*, *Les oiseaux et ma musique*.

La première partie, *Musique des oiseaux*, se divisera elle-même en trois chapitres : *Comment et pourquoi chantent les oiseaux*, *Langage et musique des oiseaux*, *Espace et temps des oiseaux*. La biologie dominera ici : il s'agira de cerner ce que sont les chants d'oiseaux dans leur réalité biologique. Cependant, en définissant ainsi les caractéristiques des chants d'oiseaux, nous mettrons en lumière tant ses points communs que ses différences avec la musique humaine. Il s'agira de voir jusqu'où va réellement cette parenté souvent ressentie intuitivement entre la musique des oiseaux et celle des hommes, cela sur des points comme les modes de production sonore (vocaux et instrumentaux), les fonctions (rôles de la musique pour l'individu et en société), la conception musicale globale (certaines musiques humaines sont-elles plus proches que d'autres des chants d'oiseaux sur ce plan?), le génie individuel, le lien avec le langage, l'espace sonore et le rythme musical. C'est que pour répondre à la question fondamentale de la thèse, *Comment la musique des oiseaux devient musique des hommes?*, il est nécessaire de délimiter le territoire où celles-ci peuvent se rencontrer et de prendre conscience de ce qui de l'une échappe à l'autre.

La seconde partie, *Musique des oiseaux et musique des hommes*, se divisera à son tour en trois chapitres : *Entendre et noter les chants d'oiseaux*, *Les oiseaux de l'histoire musicale : perspectives anciennes*, *Les oiseaux de l'histoire musicale : nouvelles perspectives*. La musique humaine sera plus précisément présente ici, dans ses œuvres (et notamment ce répertoire musical inspiré par les oiseaux) mais aussi dans des dimensions plus particulières (comme la notation musicale, un domaine où, de façon inattendue, les biologistes auront précédés les musiciens eux-mêmes). Il s'agira de voir comment nous avons écouté les oiseaux dans le passé et comment cette écoute a subi une importante mutation à une époque plus récente, sous l'influence du développement de la science ornithologique, de l'invention technologique et de la conscientisation environnementale. L'évolution de cette écoute sera aussi évidemment suivie dans la création musicale qui s'en est fait l'écho et qui traduit, indirectement, l'évolution de notre vision de la nature. Nous verrons qu'en dépit de la meilleure volonté du monde, certaines dimensions de la musique des oiseaux sont destinées à nous échapper à jamais.

La troisième partie, *Les oiseaux et ma musique*, relira l'essentiel des propos précédents dans ma propre démarche artistique et en particulier dans *Joie des Grives*, l'œuvre composée dans le cadre de cette thèse. Écrite davantage au «je» pour les besoins de la cause, cette partie discutera du mariage en *Joie des Grives* des acquisitions de l'ornithologie scientifique avec le legs du répertoire musical inspiré par les oiseaux et conçu par mes prédécesseurs. Elle comportera deux chapitres. Le premier, *Les oiseaux de Joie des Grives*, sera spécifiquement consacré aux espèces d'oiseaux convoquées dans l'œuvre, leur biologie, leurs chants, les transcriptions et les utilisations que je ferai d'eux. Je retracerai l'historique des «motifs oiseaux» dans mes œuvres et l'aboutissement que représente *Joie des Grives* sur ce plan. Dans le dernier chapitre, *Cosmologie de Joie des Grives*, j'explicitai dans le détail ce que l'œuvre apporte pour renouveler un dialogue entamé au 13^e siècle en Occident : le dialogue de la musique des hommes avec la musique des oiseaux et, par extension, celui de la culture avec la nature. Nous verrons que, longtemps considérés pour la musique sous le seul aspect de leurs «notes musicales», les chants d'oiseaux fondent aussi, dans *Joie des Grives*, le paysage sonore, l'espace et le temps, comme en une sorte de cosmologie. Ceci pour célébrer la beauté de la musique des oiseaux et la joie que procure sa rencontre.

LIMITES DE LA THÈSE

Afin de ne pas décevoir les attentes que certains pourraient avoir vis-à-vis la présente thèse, il est important ici d'en réaffirmer le domaine qui est le sien et de préciser ses limites.

La thèse met en dialogue la biologie et la musique : la biologie ou, plus précisément, deux de ses disciplines, à savoir l'ornithologie et l'écologie; la musique ou, plus précisément, deux de ses disciplines aussi, à savoir la composition et l'histoire musicale.

Les chants d'oiseaux sont le point de départ et le fil conducteur de la thèse. N'y seront donc pas traités les autres aspects des oiseaux comme la plume, l'aile, l'œil, les serres (des rapaces), etc. Ces aspects pourraient faire l'objet d'autres recherches hors de la sphère musicale (voir à ce sujet Davy, 1998).

Travail d'un musicien discutant des chants d'oiseaux en les liant à l'art qui est le sien, cette thèse est de nature auditive, pourrais-je dire, et non visuelle. Le son est son domaine, pas ce qui touche l'œil. Par conséquent, les représentations visuelles des oiseaux (incluant même les représentations littéraires) n'y seront pas abordées : elles pourraient faire l'objet d'autres recherches dont il n'est aucunement question ici de nier l'intérêt.

La thèse aborde les chants d'oiseaux selon leur nature biologique (ornithologique, éthologique, écologique) et, bien sur, musicale. Une section de la thèse discutera de la symbolique métaphorique des chants d'oiseaux (notamment en portant un regard historique sur le répertoire des œuvres musicales qu'ils ont inspirés), cela cependant toujours en lien avec les données biologiques. Je ferai aussi référence à des légendes suscitées par les chants d'oiseaux mais, pour l'essentiel, là s'arrêtera cet aspect «anthropologique». Il ne sera donc pas ici question, par exemple, des oiseaux comme objets de rites magiques et chamaniques. Ce serait là un tout autre champs de recherche menant à un tout autre type de travail qui serait, par ailleurs, certainement très intéressant (voir à ce sujet Cyrulnik, Matignon & Fougea, 2001). Cette relative discrétion du regard anthropologique a néanmoins ici une signification particulière qui sera explicitée en temps et lieu.

Pour l'essentiel, les exemples d'oiseaux utilisés dans cette thèse seront tirés de l'avifaune de l'Est de l'Amérique du Nord, histoire de l'enraciner dans la «nord-américanité» de son auteur, comme il en va pour *Joie des Grives*. Puisqu'il existe environ 8600 espèces d'oiseaux de par le monde, dont quelques 1780 en Amérique du Nord (Robbins, 1980; 6), il ne pouvait être question de toutes les inclure ici. Mais, cela n'a au fond qu'une importance secondaire : il serait possible de trouver des espèces d'oiseaux équivalentes ailleurs dans le monde et donc de transposer simplement l'essentiel du propos. Reste que je me référerai ici d'abord (mais non exclusivement) à des auteurs nord-américains en matière biologique et ornithologique : des «incontournables» (Aubry, Elliott, Peterson, Robbins, Stokes, etc.) comme des spécialistes de certains oiseaux (tels Crowley et Link ou Barklow pour le Plongeon huard par exemple). Aussi, j'utiliserai une «littérature parallèle», digne de foi mais conçue dans une optique moins scientifique et représentée entre autres par l'ouvrage de Mélançon (1969; première édition : 1940), au style suranné mais plein d'informations sur des coutumes et légendes liées aux chants d'oiseaux, ou ceux délibérément littéraires et poétiques de Morency (1983-84 et 1992) dont la démarche

d'écrivain de profession se fonde néanmoins sur une observation rigoureuse de la nature. En vertu du même critère de pertinence, je puiserai dans *QuébecOiseaux*, la seule revue québécoise consacrée aux oiseaux. Bien qu'elle ne soit pas une publication exclusivement scientifique, la plupart des noms importants de l'ornithologie québécoise y trouvent tribune : Bannon, David, Duquette, Gosselin, Lane, etc., ce qui la rend absolument indispensable⁶.

Concernant le répertoire d'œuvres inspirées par les chants d'oiseaux, je ferai référence à des traditions orientales ou africaines, mais cela brièvement. J'ai choisi de privilégier le répertoire occidental. D'une part, celui-ci couvre déjà à lui seul une vaste période de temps et une grande diversité de styles, ce qui est un avantage. D'autre part, comme il sera question de mettre en lumière des tendances historiques concernant la musique inspirée des oiseaux, le répertoire occidental présente un autre avantage important : celui d'être daté et d'avoir été, en bonne partie, mis par écrit voire édité. Ainsi, les noms des compositeurs sont connus de même que les dates précises des œuvres, ce qui permet de suivre à la trace le développement musical. Il ne faut donc pas voir autre chose dans cette limitation, et surtout pas une forme quelconque d'ethnocentrisme ! D'ailleurs, des éléments de traditions non-occidentales, de même qu'un cas particulier de musique occidentale populaire de tradition orale, interviendront dans les conceptions modales de *Joie des Grives* : ils seront discutés au moment opportun. Il faut aussi préciser que cette limitation à la musique occidentale vaut ici surtout pour la période précédant le 20^e siècle. Ce dernier ayant vu la médiatisation de la musique universelle (disque, radio, télévision, Internet, etc.) et, par conséquent, l'accroissement considérable des échanges et des influences croisées des différentes cultures entre elles, la provenance géographique des œuvres inspirées par les oiseaux s'est grandement diversifiée (ce que reflète d'ailleurs l'annexe B).

Concernant la création de l'artiste, la présente thèse n'a pas pour objet de traiter du processus créatif comme tel : elle ne vise donc pas à en suivre les cheminements chronologiques par le biais d'une technique autobiographique (comme par exemple un journal d'artiste). Bien qu'il viendra occasionnellement enrichir le propos, cet élément aurait à lui seul fort bien pu faire l'objet d'un autre type de travail. Plusieurs artistes-chercheurs, dont des collègues doctorants,

⁶ Sur le statut de la revue *QuébecOiseaux*, son rédacteur en chef s'exprime de belle manière : « Parmi les publications scientifiques, QuébecOiseaux est un oiseau rare qui réussit à maintenir l'intérêt des ornithologues chevronnés, tout en demeurant assez accessible pour stimuler la curiosité des néophytes » (Printemps 2005, 16 :3; 5). *QuébecOiseaux* est d'ailleurs indexé dans *Repère*.

s'engagent dans cette voie parfaitement légitime. Pour ma part, j'ai plutôt délibérément opté pour la voie d'une certaine distanciation par rapport à l'œuvre créée. Est-ce là une préférence née de ma formation en sciences pures? Peut-être, mais elle tient aussi de deux autres motivations. Tout d'abord : ma création, *Joie des Grives*, s'éloigne effectivement peu à peu de moi dans le temps : à peine l'avais-je achevée que déjà de nouvelles œuvres naissaient⁷. Par ailleurs, j'ai réalisé que la signification réelle d'une œuvre ne m'apparaît très souvent qu'avec le temps et, dans certains cas, qu'avec beaucoup de temps. La distance m'est nécessaire pour la connaître vraiment et, plus encore, en parler adéquatement. S'agirait-il au fond de dissimuler l'artiste? Non : l'artiste reste bien présent, mais selon d'autres modalités, dans chaque note de sa partition comme dans chaque mot de sa thèse écrite. Et puis, amoureux des chats autant que des oiseaux, j'avoue que telle pudeur me convient et, en fait, me révèle davantage⁸.

Finalement, le mot *homme* est utilisé dans la présente thèse comme générique désignant le genre humain dans son ensemble et, donc, incluant hommes et femmes. De même le genre masculin sera employé pour alléger certaines formulations.

APERÇU DU VOLET CRÉATION DE LA THÈSE

Le volet création de la thèse consiste en une œuvre pour orchestre symphonique fondée sur des chants d'oiseaux de l'Est de l'Amérique du Nord. Le titre de l'œuvre est *Joie des Grives*; le sous-titre est *Contemplation symphonique*. Conçue dans le cadre de cette thèse de doctorat, l'œuvre porte le numéro d'opus 32 dans le catalogue de mes œuvres. La partition manuscrite a été achevée en août 2003 et la partition éditée par informatique (comprenant la partition de chef

⁷ *Toute paisible*, pour piano; *Fougères*, pour douze guitares (créée en octobre 2004 par l'ensemble *Forestare*); *Siyotanka*, pour flûte amérindienne et orchestre à cordes (à la demande de la *Delian Society* de Floride); toutes trois composées en 2004. J'ai aussi amorcé le travail sur un second livre de *Symphonies sacrées* (six motets pour chœur).

⁸ Juste avant de composer *Joie des Grives*, j'avais d'ailleurs écrit un conte musical, *Le Chat* (2002) pour conteur, clarinette, contrebasse et piano, doublé d'une variante purement instrumentale, *Le Chat rêve* (2002) pour clarinette et piano.

d'orchestre ci-jointe de même que l'ensemble du matériel pour exécution en concert) l'a été en novembre suivant.

La partition porte en exergue la citation suivante :

Le chant de la Grive rend plus profond le sens de toutes les choses que ses accents évoquent. Elle chante pour donner aux hommes des idées plus claires et plus hautes. Elle chante pour qu'ils réforment leurs institutions, pour qu'on mette en liberté l'esclave des plantations et le prisonnier du cachot, l'esclave de la maison des plaisirs et celui qui est le captif de ses pensées basses (H. D. Thoreau, 2002; 110-111)

Joie des Grives est fondée sur les chants d'une dizaine d'espèces d'oiseaux de l'Est de l'Amérique du Nord et présentes au Québec.

D'une durée d'environ 30 minutes, *Joie des Grives* est écrite pour un orchestre symphonique formé des instruments suivants :

Piccolo,
 3 flûtes,
 3 hautbois,
 3 clarinettes,
 3 bassons,
 saxophone soprano,
 6 cors,
 3 trompettes,
 3 trombones,
 tuba,
 piano,
 harpe,
 percussions (pour 4 instrumentistes),
 et les cordes : violons 1, violons 2, altos, violoncelles, contrebasses.

Joie des Grives est en un seul tenant subdivisé en douze brèves sections enchaînées et intitulées :

1. Prélude : À la lisière d'un champ et d'un boisé
2. Sur un premier sentier avec les oiseaux
3. Un Piano en randonnée
4. Musique des ruisseaux
5. Petit Choral
6. Intermède
7. Sur un nouveau sentier avec les oiseaux
8. Une harpe en excursion
9. Musique des cascades
10. Grand Choral,
11. Danse aérienne
12. Envol

Cet aperçu servira de référence pour l'ensemble de ce qui suit, et la partition éditée de *Joie des Grives* a été déposée conjointement avec la thèse écrite. L'œuvre sera discutée en détail aux chapitres 7 et 8 en lien avec ce qui aura été vu précédemment.

L'AMOUR DES OISEAUX

En plus d'apporter un éclairage particulier sur une œuvre artistique et de combler, à l'intérieur des limites qui sont les siennes, des manques concernant les chants d'oiseaux et surtout la relation entre ceux-ci et la musique humaine, la présente thèse participe au grand intérêt que connaît actuellement l'ornithologie.

L'observation des oiseaux est devenue un loisir des plus populaires : selon un rapport du Ministère des ressources naturelles, de la faune et des parcs du Québec, 1.6 millions de Québécois s'y adonnent, ce qui dépasse largement le nombre de chasseurs et de pêcheurs réunis (*La Presse*, dimanche 11 juillet 2004; cahier *Plus*, p.8). Plusieurs personnes installent près de leurs maisons des mangeoires et des nichoirs pour favoriser la proximité avec les oiseaux. Lors d'un séjour à l'été 2004 à l'Île-aux-Grues, située dans le fleuve Saint-Laurent en face de Montmagny, j'ai constaté que presque toutes les résidences offraient au moins un nichoir pour les hirondelles et que plusieurs autres avaient été posés sur des poteaux électriques et téléphoniques. Dans le même esprit, plusieurs personnes aussi créent chez elles des aménagements horticoles avec des plantes attirantes pour les oiseaux (Lane, 1996). Pour qui veut approfondir cette passion, près de 30 clubs d'ornithologie offrent aujourd'hui au Québec seulement des activités telles excursions, conférences, campagnes de recension d'oiseaux, etc. Autres signes de cet engouement : le succès de la revue *QuébecOiseaux*, la publication de nombreux guides d'identification d'oiseaux et d'ouvrages thématiques concernant les oiseaux, le rayonnement du film *Le peuple migrateur* de Jacques Perrin (2001) avec ses divers produits dérivés. Je me rends bien compte de l'émerveillement que provoque le monde des oiseaux et sa musique chaque fois que je donne une conférence à son sujet.

Il y a peut-être là une piste pour mieux harmoniser la civilisation humaine avec la nature. Si déjà il pouvait apporter une modeste contribution à ce titre, mon travail n'aura pas été complètement vain.

PREMIÈRE PARTIE :

MUSIQUE DES OISEAUX

Chapitre 1

Comment et pourquoi chantent les oiseaux

**LES CHANTS D'OISEAUX COMME CARACTÉRISTIQUE DES DIFFÉRENTES
ESPÈCES / LE MYTHE DE SYRINX / LES PERCUSSIONNISTES / PARTICIPATION
DU CORPS AU CHANT / LA CONSCIENCE DU CHANT / CHANTS ET CRIS /
AFFIRMATION ET TERRITOIRE / DE L'ORDRE DE L'INTIMITÉ / TRAVAIL ET
SOCIÉTÉ / POUR LA POÉSIE / REFLETS DES RÔLES DES CHANTS D'OISEAUX
DANS LA MUSIQUE DES HOMMES**

1.1 LES CHANTS D'OISEAUX COMME CARACTÉRISTIQUE DES DIFFÉRENTES ESPÈCES

Comme pour leur vol, le développement évolutif qui aurait mené au chant des oiseaux demeure encore aujourd'hui un mystère. Les hypothèses s'affrontent et les fossiles eux-mêmes semblent se contredire¹! Peu importe : les oiseaux sont les animaux «terrestres» ayant développé les formes les plus complexes de communication sonore. Et parmi ces champions, certains se sont surpassés. Dans la classification scientifique des oiseaux se trouve un ordre vaste et varié : les Passériformes ou Passereaux et qui, dans la langue française, sont aussi désignés par rien de moins que l'expression «Oiseaux chanteurs».

Dans l'avifaune de l'Est de l'Amérique du Nord, les Passereaux sont représentés par les genres Moucherolles, Alouettes, Hirondelles, Geais, Corneilles, Corbeaux, Mésanges, Sittelles, Grimpereaux, Troglodytes, Grives, Moqueurs, Roitelets, Jaseurs, Pies-grièches, Étourneaux, Viréos, Parulines (anciennement dites «Fauvettes»), Moineaux, Pipits, Carouges, Orioles, Tangaras, Cardinaux, Passerins, Gros-becs, Bruants (anciennement dits «Pinsons») et quelques autres encore (Robbins, 1980).

Déjà, certains de ces noms évoquent la voix, comme les Jaseurs (dont le Jaseur des cèdres) ou, de façon plus secrète, les Bruants. Ce dernier nom provient d'une traduction réalisée en 1370 d'un poème latin et intitulée *La Vieille ou les dernières amours d'Ovide*. Orthographié originellement Bruyan puis quelquefois remplacé par Bréant et finalement supplanté par Bruant, ce mot vient du verbe bruire : produire un bruit (Noulin, 2004; 16).

Malgré ce couronnement officiel, les Passereaux n'ont vraiment l'exclusivité ni de la virtuosité ni de la complexité et encore moins celle du chant comme tel. Et ils ne forment qu'un seul des vingt ordres d'oiseaux présents en Amérique du Nord (voir l'annexe A).

¹ Pour des résumés d'études récentes à ce sujet, voir *QuébecOiseaux*, 11/2, 11 et 12/1, 15.

En fait, chaque espèce d'oiseau possède non seulement son timbre de voix caractéristique mais aussi et surtout son répertoire vocal caractéristique : on peut identifier l'espèce d'un oiseau à sa seule voix, sans le voir. Certaines espèces ont un chant élaboré, d'autres un chant limité; certaines sont très bavardes, d'autres très discrètes. Certaines imitent d'autres espèces, des bruits de leur environnement ou même la parole humaine! Chez plusieurs espèces, les phrases d'un chant sont entrecoupées de temps de silence : la durée, la fréquence et la position de ces silences sont aussi caractéristiques. Si l'oiseau les modifie en certaines circonstances, c'est que son message est lui-même modifié comme nous le verrons plus loin. Mais le répertoire sonore demeure toujours caractéristique de chaque espèce. C'est comme la signature sonore d'un compositeur ou l'empreinte sonore d'un style musical particulier.

C'est tellement vrai que plusieurs espèces d'oiseaux ont été carrément nommées en lien à leur timbre de voix. Par exemple (j'utilise ici les noms français officiels tels que donnés par Stokes, 1997; mais en ajoutant les caractères gras pour bien mettre en relief l'élément vocal) :

Bruant chanteur

Cygne trompette

Moqueur polyglotte

Moqueur chat : parce qu'il miaule!

Mouette rieuse

Pie bavarde

Pluvier siffleur

Viréo mélodieux

Rendu par une onomatopée, leur chant typique est devenu leur nom de genre :

Dickcissel

Pioui de l'Est

Tohi à flancs roux

...ou d'espèce :

Engoulevent **bois-pourri**

Moucherolle **phébi**

Moucherolle **tchébec**

Pluvier **kildir** (anciennement : **kildi**) : en latin ... *vociferus* : vocifère.

De même en anglais :

Les **Mésanges** sont *Chickadee*,

Le **Goglu des prés** est *Bobolink*,

La **Grive fauve** est *Veery*, parce que son chant est comme **Viri-viri-viri-viri**, en spirales descendantes,

Paradoxalement, le **Cygne tuberculé** est *Mute Swan* («Cygne muet») parce que peu loquace!

Aussi, chez les Amérindiens, le Pic flamboyant personnifiait le tonnerre à cause de sa voix: on le nomme «Oiseau Tonnerre» (Mélançon, 1969; 69). Chez les Amérindiens du Sud des États-Unis, le Moqueur polyglotte est nommé *Cenconlatolly* : «l'oiseau qui parle quatre cents langues» (Morency, 1992; 76). Les langues témoignent de ce lien.

1.2 LE MYTHE DE SYRINX

Ornithologie, musique et mythologie se rencontrent. Pour chanter, les oiseaux possèdent un organe particulier nommé syrinx. Souvent accordé au masculin par erreur, ce nom féminin provient d'une légende antique concernant la musique et est celui d'une nymphe dont le dieu Pan était amoureux. Pan était d'une telle laideur que sa mère le rejeta : pieds et queue de bouc, torse velu d'homme, face barbue surmontée de cornes! Mais le messager Hermès le présenta aux dieux de l'Olympe qui éclatèrent de rire à sa vue. Particulièrement amusé, Dionysos, dieu de l'ivresse, l'accueillit comme un de ses compagnons. Il lui confia la mission de protéger et féconder les

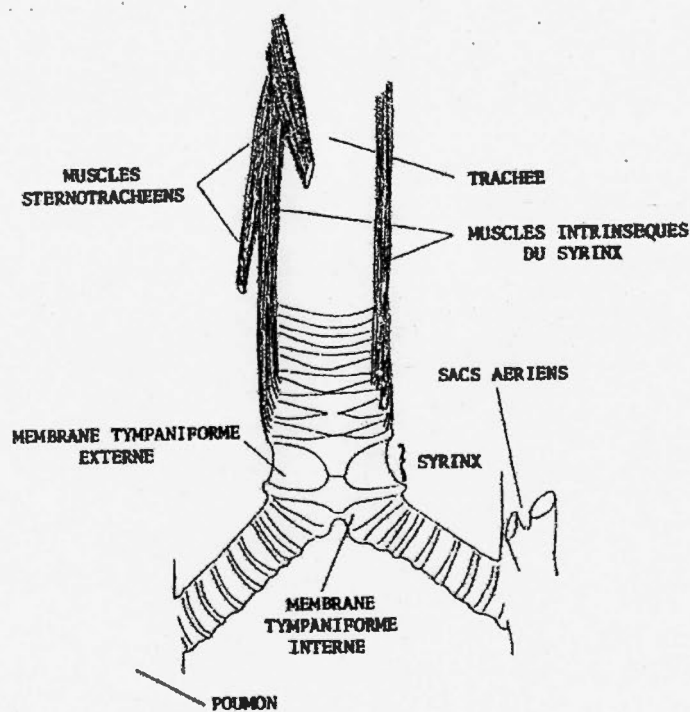
troupeaux, de présider les danses des nymphes en jouant des instruments de musique. Mais parfois, Pan inspirait une véritable peur panique : d'une puissance sexuelle jamais rassasiée, il poursuivait les nymphes voire les jeunes garçons. Pour échapper à ces poursuites, Syrinx se métamorphosa en roseau. Attristé, Pan entendit le vent siffler dans les roseaux et eut l'idée d'unir des tiges de longueur inégale, créant une flûte qu'il appela Syrinx en souvenir de la nymphe. C'est la flûte de Pan, souvent encore appelée aujourd'hui «syrinx», notamment en Europe de l'Est.

Quelques compositeurs ont représenté ces aventures en musique dont le danois Carl Nielsen (1865-1931) dans un poème symphonique très original : *Pan et Syrinx* (opus 49, 1917-18). Enfant, Nielsen était pâtre et s'amusait à confectionner des flûtes de bois à la façon paysanne pour accompagner et guider les animaux dont il avait la garde durant ses longues marches. Curieusement, son œuvre met en vedette non la flûte mais la clarinette, instrument à vent dont la sonorité est produite par une anche simple en roseau que le musicien fait vibrer contre sa lèvre inférieure. Le français Claude Debussy, lui, composa en 1913 une pièce pour flûte seule dont le titre initial, *Flûte de Pan*, fut remplacé par *Syrinx*. Est-ce pour ne pas vexer ce dieu explosif? : Debussy composa dès l'année suivante *Pour invoquer Pan*, une de ses *Six Épigraphe antiques* (pour piano quatre mains).

Située là où le conduit respiratoire se divise en deux pour former les bronches, la syrinx des oiseaux se présente comme une boîte cartilagineuse dotée de membranes élastiques vibrant au passage de l'air et contrôlés en tension et en position par un ensemble de muscles groupés par paires (figure 1.1). Il a été découvert assez récemment que la syrinx est un organe double, capable de produire simultanément deux chants distincts mais très semblables pouvant se fondre en un chant unique chez plusieurs espèces (Gingras, 1995; 70). De façon générale, la complexité du chant est proportionnelle au nombre de paires de muscles de la syrinx, celui-ci variant selon les espèces : le Pigeon biset n'en possède qu'une seule paire, alors que l'Étourneau sansonnet en a de sept à neuf; l'Urubu à tête rouge, la seule espèce de Vautour du Québec, ne possède carrément pas de syrinx (Gingras, 1995; 70).

La chose n'est pas entièrement démontrée et il existe des contre-exemples, mais il semble que les sons émis soient amplifiés par la trachée qui ferait office de caisse de résonance : repliée

en anses enroulées dans le bréchet (crête médiane du sternum sur laquelle s'insèrent les muscles moteurs des ailes), elle peut atteindre un mètre cinquante chez certaines espèces telles les Grues et les Cygnes (Dorst, 1995; 104). Par contre, le bec ne joue aucun rôle dans la production ou le contrôle du son : plusieurs oiseaux peuvent chanter le bec fermé ou même rempli de nourriture (Gingras, 1995; 69). Par ailleurs, les structures nerveuses du contrôle du chant sont aujourd'hui assez bien comprises et décrites par les chercheurs (Campan et Scapini, 2002; 199-203).



**Figure 1.1 : Schéma général de la syrinx des oiseaux
(Burton et McNeil, notes du cours d'ornithologie,
Département de sciences biologiques,
Université de Montréal, 1981)**

1.3 LES PERCUSSIONNISTES

Mais chez certaines espèces d'oiseaux, le chant «principal» est plutôt un «bruitage» non vocal utilisant d'autres parties du corps. Cependant, ces «bruitages» sont tout aussi typiques des espèces concernées et peuvent servir à les identifier comme il en irait avec un chant à proprement parler. Ainsi :

Mâles et femelles de la Bécassine des marais exécutent au printemps une parade aérienne très particulière. L'oiseau s'élève jusqu'à une hauteur de 100 ou 110 mètres, puis il pique vers le bas. L'air vibre en traversant les deux rémiges externes (plumes de la queue), ce qui produit une sorte de bêlement ou de hennissement. Cette parade se déroule le plus souvent au-dessus du site de nidification tôt le matin ou au début de la soirée (Stokes, 1997; 183).

Pour moi, ce «*hou-hou-hou-hou-hou étrange et vrombissant*» (Elliott et Mack, 1991; 15), ce rire de la Bécassine des marais est associé à l'abbaye bénédictine Saint-Benoît-du-Lac près de Magog (Cantons de l'Est) où je l'ai entendu fendre l'air lors de toutes mes visites alors que j'étudiais le chant grégorien avec Dom André Saint-Cyr, maître de chœur de l'endroit à l'époque. Même que cet oiseau magnifique mais discret m'a accompagné durant une randonnée, voltigeant à quelques pas de moi, se posant et se retournant régulièrement vers moi comme pour me guider le long du chemin. Mais comme tous les percussionnistes ailés, la Bécassine possède aussi un répertoire vocal tel ce «*ticca-ticca-ticca-ticca... grinçant et rythmé*» (Elliott et Mack, 1991; 15).

Voix et bruitages s'unissent d'ailleurs chez un proche parent : la Bécasse d'Amérique. Paradant au crépuscule ou à l'aube dans les champs, le mâle commence au sol en émettant un cri fort et nasal : **bizp!** Puis il s'envole en décrivant des cercles dans le ciel et en produisant avec ses ailes un gazouillis aigu («*semblable à celui d'un canari*» selon Stokes, 1997; 184). Il tombe ensuite au sol comme une feuille morte, entremêlant des pépiements vocaux à des sifflements d'ailes avant de recommencer son manège (Elliott et Mack, 1991; 15).

Les martèlements des différentes espèces de Pics (coups de bec sur des troncs d'arbres ou autres objets) sont tout aussi caractéristiques. Celui du Pic maculé est de rythme inégal : il commence rapidement puis ralentit inégalement jusqu'aux quelques coups finaux, évoquant le

code morse (Elliott et Mack, 1991; 18). Par contre, celui du Pic chevelu est rapide, régulier et soutenu de bout en bout (Elliott et Mack, 1991; 18) : 27 coups à la seconde (Morency, 1983-84; #31, 3); alors que celui du Grand Pic, presque aussi régulier, diminue de volume à la fin (Elliott et Mack, 1991; 19). Des Pics sont réputés aimer «essayer de nouveaux instruments», au grand dam de certaines personnes qui n'apprécient vraiment pas leur voisinage! : *«Branche creuse, bardeau décloué, poteau de téléphone et morceaux de fer blanc : de chacun le Pic mineur tire avec son bec robuste des sons variés et qui semblent le ravir en proportion de leur volume grandissant»* (Mélançon, 1969; 71).

La Gélinothe huppée, elle, communique par un tambourinage. Au printemps, les mâles attirent les femelles en se perchent sur une butte, une souche d'arbre ou un rocher et, les ailes déployées, frappent l'air rapidement en les rabattant vers leur poitrine. Le tambourinage commence lentement et s'accélère en crescendo pour se terminer en decrescendo (Elliott et Mack, 1991; 17).

Nos Indiens croyaient que le bruit provenait du heurt de l'aile contre le bois et plusieurs naturalistes ont soutenu que l'oiseau se frappait la poitrine ou frappait ses ailes l'une contre l'autre. La caméra cinématographique a mis tout le monde d'accord en démontrant le rôle que joue l'air dans cette musique barbare, répétée jusqu'à épuisement, à intervalles de cinq minutes environ : c'est bien l'air comprimé entre le corps convexe et l'aile concave qui produit ces roulades. (Celles-ci) s'entendent de très loin, à des milles de distance quand le vent est propice (Mélançon, 1969; 17-18).

L'auteur ajoute :

Le son ainsi produit a les mêmes qualités que la voix d'un ventriloque : il est difficile d'en déterminer la provenance. Mais notre présence, quand il la découvre, lui enlève tous ses moyens et, chose plus grave, lui fait perdre la face devant les poules : il fuit comme un amoureux transi.

Dernier exemple tout aussi curieux : rompant rarement avec ses habitudes silencieuses, l'Érismature rousse (anciennement nommée Canard roux) communique alors en faisant claquer sur sa poitrine la mandibule inférieure de son bec (Stokes, 1997; 89).

1.4 PARTICIPATION DU CORPS AU CHANT

Si la syrinx est l'organe principal du chant, les oiseaux chantent en faisant participer tout leur corps. Ainsi, le Butor d'Amérique :

Ressemblant au Grand Héron auquel il est d'ailleurs apparenté, le Butor d'Amérique porte sur son plumage terne les mêmes couleurs que son milieu d'élection (les rives couvertes de grands roseaux d'un marais ou d'un lac) : jaune, brun verdâtre et beige. Si d'aventure on s'approche très près de lui, le Butor commence par se figer sur place et pointe son long bec jaune vers le ciel, imitant parfaitement la rigidité de la quenouille. Et si au surplus il fait du vent, l'oiseau ira même jusqu'à osciller tout le corps comme s'il était balancé par la brise (Morency, 1983-84; #26, 6);

... des observations confirmées par Stokes (1997; 31). Cet as du camouflage est cependant beaucoup moins discret quand il chante. Peu puissant, son chant porte pourtant loin, jusqu'à 800 mètres (Elliott et Mack, 1991; 12) et possède une qualité de ventriloque rendant l'oiseau très difficilement repérable à l'œil. :

Aussi caractéristique que le chœur monotone des grenouilles, le cri du Butor d'Amérique commande l'attention par sa qualité très particulière. Il ressemble à s'y méprendre au bruit que fait un homme enfonçant un piquet de clôture à coups de maillet de bois. L'imitation est si parfaite qu'on croit même entendre l'écho du coup. Pour la produire ou pour imiter le bruit d'une pompe à eau en action, autre numéro de son répertoire amoureux, l'oiseau commence par s'agiter comme s'il était en proie à de violentes nausées. Il avance la tête puis la retire dans un spasme du cou, ouvre le bec et fait claquer ses mandibules. Ce faisant il avale beaucoup d'air à gorgées précipitées, puis il le chasse brusquement de ses poumons, provoquant ainsi une petite explosion, suivie immédiatement d'un autre son plus sourd (Mélançon, 1969; 235)

Elliott et Mack (1991; 12) traduisent ce son incroyable par l'onomatopée : **ong-ka-tchonk, ong-ka-tchonk, ong-ka-tchonk...** Ayant eu la chance d'entendre de proche s'exécuter ainsi un Butor lors d'une tournée en canot sur un petit lac de la Station de biologie de l'Université de Montréal (à Saint-Hippolyte dans les Laurentides), je peux confirmer à l'instar de ces auteurs que cet *«appel est inoubliable»*!

Dans la même famille que les Gélinites et les Poules, les Tétrins modifient leur voix en gonflant puis dégonflant violemment les sacs aériens qu'ils ont dans la région du cou, leur queue déployée et leurs ailes abaissées. Les mâles exécutent cette parade en groupe sur un site traditionnel appelé arène, en sautant et en se poursuivant mutuellement : tout un spectacle! Selon

l'espèce, ce chant étrange est un «*mugissement*» (Tétras des prairies), un «*gloussement*» (Tétras pâle) ou un «*roucoulement*» (Tétras à queue fine) (Stokes, 1997; 128-129). Observant un Moqueur chat s'exécuter, Morency (1992; 111) relate : «*Le chanteur participait de tout son corps à la musique qu'il offrait avec une ardeur fébrile. Sa tête était inclinée vers le ciel, ses ailes frémissaient, sa queue se rabattait contre la branche avec des mouvements saccadés*».

Il existe quelques mythes et demi-vérités sur la participation corporelle au chant. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la virtuosité ou la force du chant sont sans rapport avec la taille de l'oiseau. Le Troglodyte mignon (anciennement nommé Troglodyte des forêts) a beau être un tout petit oiseau de seulement 10 centimètres (Stokes, 1997; 327), son chant, une «*longue suite harmonieuse de trilles et de gazouillis clairs*» (Stokes, 1997; 327), est si puissant qu'il peut être entendu à un kilomètre (Morency, 1983-84; #20, 1). Je peux en témoigner ayant eu le bonheur d'entendre les prouesses vocales d'un individu particulièrement doué au Lac Bas dans Lanaudière : quelle virtuosité époustouflante! Aussi, des auteurs soutiennent qu'il y a un lien inversement proportionnel entre le chant et le plumage : «*Le chant intervient en tout premier lieu chez les espèces où la disposition et la coloration du plumage n'ont qu'un rôle secondaire*» (Dorst, 1995; 110). Peterson (1969; 121) va plus loin encore, faisant de cette idée une illustration des plus mécanistes des thèses darwinistes :

Juste compensation, semble-t-il, les Oiseaux à la livrée relativement terne sont les meilleurs chanteurs. Ce choix de la nature est probablement judicieux; un beau plumage permet au mâle de proclamer sa force alors que la plupart des modestes petits Oiseaux des champs ou des plaines, perdus dans de vastes espaces, n'ont que leur voix pour se faire remarquer. L'Alouette des champs, si terne de plumage, domine les prés de très haut pour déverser sa ritournelle musicale.

Ce dernier auteur précise de plus que... :

Plusieurs espèces de Gobe-mouches sur le Continent américain, de Pouillots en Europe et d'Engoulevents répandus de par le monde se ressemblent tellement que même un ornithologue ne peut les identifier avant de les entendre chanter. Leur chant est donc un mécanisme d'isolation qui évite les erreurs dans le choix du partenaire.

Quelle explication surprenante qui préjuge que les Oiseaux sont moins habiles que les ornithologues à se reconnaître entre eux! Et d'abonder les contre-exemples. Les Engoulevents, justement, ne possèdent pas des chants particulièrement élaborés malgré leur plumage terne (au

fait : qu'est-ce qu'un «*plumage terne*»?) qui les camoufle par ailleurs très bien. Mieux vaut respecter la fantaisie et la diversité des oiseaux!

Mais : que disent donc ainsi les oiseaux?

1.5 LA CONSCIENCE DU CHANT

Avant d'aborder les cris et les chants d'oiseaux et de voir leurs différentes significations, une question préalable se pose ici : les oiseaux sont-ils conscients de ce qu'ils chantent? N'étant pas dans leur peau, cette question demeure une énigme. Peu d'auteurs osent reconnaître une conscience aux oiseaux et aux animaux en général. Pour ma part, je serais enclin à leur en reconnaître une, moins complexe et élaborée cependant que celle des hommes. Mais il s'agit peut-être là d'une vision d'artiste!

Mais même en refusant d'emblée cette éventualité, les positions adoptées sur cette question par les différents auteurs varient considérablement. Pour les purs et durs d'une vision mécaniste des oiseaux, les chants sont «*des séries de sons constamment répétés suivant une séquence spécifique*» (Pettingill, cité par Peterson, 1969; 120). Nous verrons cependant au chapitre suivant que cet énoncé est inexact. Plusieurs espèces ne répètent vraiment pas de telles séries figées. Tant qu'aux espèces qui semblent le faire, il faudrait prendre garde aux nombreuses nuances que recèlent les chants et que seule une écoute très attentive peut révéler. Et puis, nous y reviendrons aussi, l'audition humaine a ses limites pouvant faire paraître identiques des nuances qui ne le sont pas pour les oiseaux eux-mêmes. Donc : la prudence est de mise.

Selon la même école de pensée :

Dans une très large mesure, les moyens d'expression (des oiseaux) n'en demeurent pas moins indistinctifs. Ces moyens de communication n'ont rien d'un vocabulaire, c'est bien plus le fonctionnement de mécanismes innés générateurs d'une série de réactions qui (doit être) étudié (Peterson, 1969; 120).

Ces propos posent les mêmes difficultés que les précédents. Nous verrons dès la section suivante que les divers chants et cris ne sont pas si «*indistinctifs*» que cela pour les principaux intéressés

eux-mêmes, à savoir les oiseaux! Par ailleurs, que «*ces moyens de communication*» provoquent effectivement des «*séries de réactions*», n'implique pas nécessairement qu'ils s'agissent là uniquement de «*mécanismes innés*». D'une part, et nous y reviendrons au chapitre suivant, les chants d'oiseaux sont plus acquis qu'innés; d'autre part, la même chose pourrait tout aussi bien être dite, au moins partiellement, des communications humaines. Le nombre de vocalisations différentes chez une espèce d'oiseau donnée de même que le sens que celles-ci possèdent pour elle sont des indices plaidant en faveur d'un véritable vocabulaire qui, s'il n'a pas la complexité et la subtilité des langues humaines, n'en reste pas moins très clair pour les oiseaux. D'autant plus que des éléments syntaxiques ont été mis en lumière chez certaines espèces étudiées plus attentivement : nous y reviendrons au chapitre suivant. Les oiseaux se comprennent entre eux et même, pour certains cris, entre espèces différentes. Il pourrait y avoir là, à tout le moins, une forme de conscience impliquée.

Une autre école de pensée va un peu plus loin. Réfléchissant sur les oiseaux qui, tels les Moqueurs, varient constamment leurs chants d'une façon audible même à nos oreilles humaines, Morency écrit :

Pourquoi l'oiseau ne prendrait-il pas simplement du plaisir à varier son chant et à jouer avec les sons? Cette question n'est pas innocente puisqu'elle laisse entendre que ces animaux seraient d'une certaine manière conscients de ce qu'ils font. C'est peu probable. Mais je n'hésite pas à dire que l'oiseau ressent quelque chose d'analogue à des sensations et que le chant sert en partie à exprimer (1992; 110-111).

Des propos encore trop prudents à mon avis. Non, les animaux ne font pas que «*ressentir quelque chose d'analogue à des sensations*» : ils ressentent effectivement des sensations et aussi des émotions. Sur ce plan, leur système nerveux ne diffère guère du nôtre. Même qu'ils rêvent! Jusqu'où va-t-on sans trop se commettre et sembler porter atteinte aux prérogatives humaines?

Une chose est certaine : voilà un être (l'oiseau) mû par une énergie irrépressible, débordante. Bouillonne en lui une plénitude vitale. L'ornithologiste Jacques Delamain croit quant à lui que l'oiseau libère une partie de cette vitalité en chantant, opinion qui a le mérite d'expliquer les chants émis en dehors de la saison des amours et que Henry David Thoreau appelle «*les chants émotionnels*» (Morency, 1992; 111).

Sommes-nous capables de considérer correctement les oiseaux et les animaux? Cela dit, l'énigme initiale de la présente section demeure irrésolue et peut-être irrésoluble. Reste que les oiseaux chantent pour exprimer des choses qui les concernent et sont importantes pour eux. Et l'étude de leurs vocalisations démontre qu'ils le font d'une façon à la fois moins mécanique et plus détaillée que ce que certains pensent.

1.6 CHANTS ET CRIS

Dans les répertoires sonores des oiseaux, les auteurs distinguent généralement les chants et les cris.

Le terme **chant** désigne :

- des vocalisations partiellement apprises et généralement complexes (Stokes, 1997; xiv),
- ... qui «*semblent musicales ou «chantées» à nos oreilles*» (Elliott, 1992; 4)
- ... et sont généralement produites par le mâle, principalement lors de la période de reproduction.

Le terme **cri** désigne :

- des vocalisations de structure simple et de courtes durées,
- ... produites par les deux sexes et tant par les jeunes que les adultes (Elliott, 1992; 4).

Compte tenu de leurs caractéristiques respectives, il est habituellement facile de différencier les chants et les cris. Mais même si les premiers attirent davantage notre attention par leurs qualités musicales, ce sont les cris qui peuvent le mieux nous révéler la vie intime des oiseaux : nous y reviendrons bientôt. L'identification de l'espèce à partir des cris est cependant beaucoup plus difficile à cause de leurs caractéristiques plus «sommaires» et abruptes. Toutefois, les cris sont autant caractéristiques des espèces que les chants.

Selon certains, «*le terme «chant» ne convient qu'aux Passereaux*» (Elliott, 1992; 4) : comme mentionné précédemment, c'est là une simplification abusive. Pensons seulement aux Perruches et Perroquets, très grands vocalisateurs qui appartiennent non pas aux Passériformes

mais à l'ordre des Psittaciformes (voir annexe A). Nous avons d'ailleurs déjà vus quelques exemples à cet effet et nous en verrons plusieurs autres dans les pages qui suivent.

En parcourant la littérature, les significations des vocalisations se révèlent nombreuses et complexes. Des études scientifiques démontrent que **la plupart des espèces utilisent plus de vingt signaux sonores pour communiquer** (Elliott, 1992; 5), ce qui n'inclut pas les nuances que nous n'entendons pas ou ne comprenons pas encore. Dans les sections qui suivent, nous ferons une synthèse de ces significations. Si pour illustrer le propos j'ai choisi des cas bien typés, il ne faut pas oublier qu'une même espèce peut posséder les vocalisations pour chacune des significations.

1.7 AFFIRMATION ET TERRITOIRE

Les significations liées à l'affirmation et aux questions territoriales concernent principalement les chants proprement dits.

En ce sens, la première signification du chant en est une de **reconnaissance spécifique** : l'individu chante pour identifier l'espèce à laquelle il appartient. L'oiseau affirme : «Je suis une Grive des bois! Ou un Macareux moine, ou une Effraie des clochers, etc.!».

Le chant est aussi une **identification de l'individu**. Comme nous y reviendrons dans l'approfondissement que nous ferons au chapitre 2, nous nous limiterons ici à poser que chaque individu d'une espèce possède son chant propre : il imprime au chant générique de son espèce ses variantes personnelles qui sont comme autant d'empreintes de son individualité. Chez certaines espèces, les différences individuelles sont perceptibles même pour les oreilles humaines, ce qui permet éventuellement de faire des travaux de recension de populations d'oiseaux par l'oreille. Chez d'autres espèces, les chants semblent identiques d'un individu à l'autre, mais c'est une illusion causée par les limites de notre audition.

Ces identifications se doublent souvent du rôle de **définition du territoire du mâle**. Ainsi que le disent avec élégance certains auteurs, les chants sont alors des «*drapeaux sonores*» (Morency, 1992; 105-106). Ces chants territoriaux sont les plus susceptibles d'être entendus lors

d'excursions (Elliott, 1992; 6) et les plus faciles à utiliser pour identifier les espèces. Les oiseaux marquent leur territoire soit en chantant à terre en divers endroits de ce territoire (c'est plutôt rare, mais le Bruant vespéral, par exemple, privilégie cette approche), soit en chantant perchés aussi en divers endroits (c'est le cas le plus fréquent) ou soit encore en chantant en un seul endroit spécifique (Gingras, 1995; 74). Il est à noter que la grandeur des territoires est très variable selon les espèces. Chez le Pigeon biset comme chez l'Hirondelle bicolore, le territoire se limite au nid et à ses alentours immédiats (Stokes, 1989; 1/86 et 2/131). La grandeur de celui de la Grive des bois est de 1 000 à 8 000 mètres carrés (Stokes, 1989; 2/199); du Moqueur chat, de 8 000 à 24 000 (Stokes, 1989; 2/186). Quant à la Sittelle à poitrine blanche, pourtant grosse comme un pou (15 centimètres), elle est de 100 000 à 170 000 (Stokes, 1989; 2/160)!

Souvent louangé par les poètes, le chant des oiseaux n'a souvent rien à voir avec la tirade amoureuse qu'on veut bien entendre. Au contraire, il s'agit généralement d'un cri de guerre (...). L'objectif principal du chanteur est d'aviser les autres mâles de son espèce qu'il est le maître de son territoire aux frontières invisibles. Une façon musicale de dire : défense de passer (Gingras, 1995; 71).

Mais l'expression «*cri de guerre*» est bien anthropomorphique car, en fait, les chants évitent justement les guerres qui se limitent chez les oiseaux à quelques brefs tiraillements vite réglés!

C'est tellement vrai que les différends entre oiseaux au sujet de la possession d'un territoire se règlent souvent par des joutes de chants, et si le voleur veut occuper indûment un endroit qui ne lui appartient pas, le véritable propriétaire chante, chante si bien que le voleur s'en va (Messiaen, 1986; 91).

Chez la plupart des oiseaux, lorsque la tension monte durant ces disputes territoriales, le mâle propriétaire augmente la cadence de son chant. Cependant, chez quelques espèces comme la Paruline jaune, le mâle contrarié fait entendre un chant sensiblement différent qui révèle son humeur agressive (Elliott, 1992; 6). Habituellement, un avertissement suffit. Un groupe de Bruants des neiges, une espèce nordique, s'est égaré et les oiseaux se nourrissent sur un territoire occupé. Dès qu'ils entendent le chant du propriétaire, «*tous les oiseaux figent sur place et manifestent tous les signes de la terreur : ils s'aplatissent au sol, lissent leurs plumes et regardent intensément autour d'eux*» (Morency, 1983-84; #24, 5). Puis ils fuient, à défaut de quoi le propriétaire les chasse et les poursuit au vol. Si l'un des intrus s'entête, un «combat» s'engage au sol. Mais un curieux combat que gagnera le plus têt!

Les deux mâles se font face; tout à coup, un des lutteurs, au lieu d'attaquer, se met à picorer la mousse qui se trouve au sol : il en saisit des morceaux dans son bec, qu'il rejette pour l'instant d'après en saisissant d'autres. Ce comportement est exactement semblable à celui d'un être humain qui soulage ses sentiments d'agressivité en frappant une table du poing quand il est sous l'emprise de la colère (Morency, 1983-84; #24, 6).

En nature, il est fréquent d'entendre des voisins d'une même espèce chanter chacun à leur tour en se répondant : ils se surveillent alors de près! Ces répons sont nommés ripostes. Chez le Cardinal rouge ou la Mésange bicolore, les participants font concorder leurs notes en convergeant vers un chant semblable voire identique (Elliott, 1992; 7).

Des joutes de chant : que voilà un moyen élégant, artistique et relativement pacifique de régler des querelles territoriales! Les hommes devraient s'en inspirer : cela éviterait ces calamités immémorales que sont leurs guerres!

Peut-être en réaction à une vision «idyllique» ou «sentimentale» des chants d'oiseaux, la dimension d'agressivité de ceux-ci a souvent été surévaluée dans la littérature. Peterson (1969; 120) rapporte des expériences réalisées en laboratoire sur le Rouge-gorge européen par David Lack de l'Institut Edward Grey (Oxford, Angleterre) :

Un Oiseau empaillé, même grossièrement, sera attaqué surtout si sa présence est signalée par un enregistrement sonore, mais des silhouettes de Moineaux, de Troglodytes, de Merles, laisseront indifférent le Rouge-gorge qui ne s'en prendra qu'à ses congénères, vrais ou faux. Le chercheur découvrit que ces sujets étaient excités par la tache rouge du jabot de l'Oiseau empaillé; une simple touffe de plumes rouges accrochée à un fil de fer les mettaient d'humeur belliqueuse; même une fois l'objet ôté, ils chargeaient dans le vide.

Méthodologiquement, de telles expériences sont cependant très discutables : mis dans un contexte aberrant (maquette immobile ne manifestant aucun comportement de fuite, chant enregistré joué en continu, espace exigu d'une cage, etc.), l'oiseau démontre un comportement tout aussi aberrant.

D'ailleurs, la complexité du chant d'une espèce n'est aucunement liée à l'intensité de ses comportements territoriaux. Les espèces très grégaires sont habituellement peu préoccupées par la défense de territoires individuels. Parmi elles, les Étourneaux sansonnets utilisent leur voix d'une façon extrêmement polyvalente et expressive, possédant des aptitudes vocales allant

jusqu'au don d'imitation! Par contre, les espèces marines telles le Fou de Bassan exploitent un registre apparemment beaucoup plus limité. La même diversité se trouve également du côté des espèces non grégaires. Certaines de ces dernières sont farouchement territoriales : elles ont un vocabulaire élaboré doublé de comportements agressifs spectaculaires, comme le Bruant des neiges déjà mentionné ou, au contraire, un vocabulaire apparemment restreint quoique bien typé comme le Carouge à épaulettes. Inversement, des espèces non grégaires et très peu territoriales possèdent des chants complexes. C'est le cas de plusieurs Turdides dont le Merle d'Amérique et la Grive de Bicknell :

Chez la majorité des passereaux, le mâle défend un territoire contre l'intrusion d'autres mâles susceptibles de réduire sa descendance génétique légitime. À l'inverse, les Grives de Bicknell mâles ne défendent pas de territoire exclusif, mais ils occupent plutôt des domaines vitaux qui peuvent se superposer en tout ou en partie. De même, un poste de chant fréquenté par un mâle peut être utilisé par un autre mâle quelques minutes plus tard. On observe même une certaine courtoisie entre eux : dans un même secteur, plusieurs mâles vont chanter ou crier à tour de rôle, se partageant ainsi le «temps d'antenne»! (Aubry, 2002; 62).

La Grive de Bicknell pousse d'ailleurs la logique jusqu'au bout : *«Il est fréquent de voir plus d'un mâle contribuer à l'alimentation des jeunes d'une même couvée. Des mâles entretiennent deux nichées différentes. Il n'y a pas nécessairement de correspondance entre les mâles nourriciers et les géniteurs»* (Aubry, 2002; 62). Certains vont jusqu'à nourrir des nichées abandonnées d'oisillons d'autres espèces. *«Bien qu'il ne soit pas unique, ce comportement social chez les oiseaux est plutôt inhabituel»* (Aubry, 2002; 62).

Ici encore les explications mécanistes sont prises en défaut. Peterson (1969; 120) soutient que :

L'agressivité et la contre-agressivité ont obligé l'Oiseau à travailler son chant, à perfectionner la beauté de son plumage, bref à devenir, grâce à l'évolution, une créature somptueuse et, sans cette nécessité, il serait resté un animal aussi terne de plumage que de ramage...

... se contredisant à peine quelques lignes plus loin en affirmant que *«les Oiseaux à la livrée relativement terne sont les meilleurs chanteurs»* (121). Ce qui permet de rappeler que mieux vaut respecter la fantaisie et la diversité des oiseaux que de forger des explications dogmatiques à la véracité douteuse.

1.8 DE L'ORDRE DE L'INTIMITÉ

Malgré l'avis de certains qui les limitent à des «cris de guerre», les chants des oiseaux sont aussi effectivement des **chants d'amour** et là les «poètes» ne se sont pas trompés! Les chants attirent l'attention des femelles qui, *«une fois à l'intérieur des cordeaux invisibles (du territoire), seront l'objet d'assiduités où le chant joue le premier rôle»* (Morency, 1992; 106).

La proclamation du territoire et l'appel amoureux sont chez la plupart des oiseaux signifiés par des chants identiques, à moins que des nuances comprises des oiseaux nous échappent à nous. Chez quelques espèces, dont le Roselin familier et le Troglodyte familier, le désir de séduction et d'attraction d'une femelle est signifié par le mâle avec un chant quelque peu différent : le chant de parade, *«continu et surexcité qui mène souvent à la copulation»* (Elliott, 1992; 6).

Plusieurs auteurs s'entendent pour dire que le mâle chante souvent davantage «avant» qu'«après»! *«Avant la formation du couple, le Bruant chanteur débite jusqu'à deux cents chants à l'heure. Dès que le nid est construit et que la femelle s'installe sur ses œufs, le mâle, en une heure, ne chante plus qu'une cinquantaine de fois»* (Morency, 1992; 106-107). Oiseaux européens, les Gobe-mouches noirs mâles chantent 3 600 fois avant l'accouplement et 1 000 fois le lendemain : travail épuisant?! (Cuisin, 1981; 52).

La question de l'agressivité refait surface ici, en menant à nouveau à des commentaires contradictoires. D'une part, selon Peterson (1969; 121):

Chez la plupart des espèces, l'agressivité constitue le prélude à toutes les autres manifestations de la parade d'amour. Le mâle isolé et maître de son domaine se met à chanter et attire une femelle mais cherche d'abord à l'intimider; celle-ci l'apaisera par des manifestations de douceur. Elle détourne la tête, par exemple. C'est là la réaction de la Mouette rieuse. Chez d'autres espèces, la femelle joue à l'enfant, minaude, demande la becquée en battant des ailes. De la sorte, la femelle montre au mâle qu'elle est prête à se soumettre à ses exigences sexuelles.

D'autre part, Stokes (1997; 412) rapporte que chez le Bruant des champs, par exemple, les mâles, ayant préalablement établi leurs territoires, chantent soudainement beaucoup moins dès que les femelles arrivent, comme si la présence de celles-ci induisait un effet «calmant»!

Des auteurs voient plutôt chez le mâle un mélange de crainte et d'attirance pour la femelle. Chez le Bruant des neiges, une femelle répond aux appels du mâle perché sur un rocher en s'introduisant sur le territoire de ce dernier. Le mâle aperçoit la femelle : que fait-il ?

Sa première réaction est exactement semblable à celle qu'il aurait en présence d'un autre mâle, comme s'il ne pouvait sur le moment distinguer le sexe de la survenante. C'est de l'agressivité qu'il commence à lui témoigner, mais dès qu'il s'en approche un peu plus près, ses sentiments deviennent plus courtois. Durant les premiers jours de leur reconnaissance mutuelle, le mâle manifesterait des réactions hostiles face à la femelle. On sait maintenant que plusieurs oiseaux chanteurs sont à la fois effrayés et attirés par la femelle, ce qui donne lieu à des réactions oscillant entre la fuite et la poursuite. Puis le mâle quitte soudainement le rocher où il se tenait, monte dans les airs et en atteignant une altitude d'une dizaine de mètres, se met à battre rapidement des ailes tout en égrenant les notes les plus musicales de son répertoire. En atterrissant près de la femelle, il chante encore. Puis il va s'approcher un peu plus près. Mais dès que la distance entre les deux oiseaux s'amincit, le mâle fait soudainement volte-face, il fuit un peu plus loin, revenant encore sur ses pas, fuit encore. Puis il se dresse à quelques centimètres du sol, le dos tourné à la femelle et il déploie son plumage entier : les ailes ouvertes, la queue étalée, jamais il n'a été aussi beau, son plumage offrant le dessin parfait des taches noires du dos, de la queue et des ailes qui se détachent avec éclat sur le blanc parfait des plumes. Ce n'est qu'après plusieurs de ces valse-hésitations que la femelle devient réceptive et que l'accouplement a lieu (Morency, 1983-84; # 24, 6-7).

Morency ajoute qu'*«à partir de ce moment, le mâle chantera beaucoup moins souvent et moins longuement»*. Du moins, lui et la femelle passent à d'autres chants, *«les nombreuses vocalisations de contact (entre eux)»*.

En effet, liés à leur vie intime se trouvent, outre les chants d'amour, divers modes de communication «domestique» entre mâles et femelles. Les chants sont réputés *«renforcer les liens qui se sont tissés entre le mâle et la femelle et harmoniser le couple pendant la très courte période de la reproduction»* (Peterson, 1969; 121). Notons à ce sujet qu'il existe une grande diversité chez les oiseaux : les couples de la plupart des Passereaux se font et se défont chaque année, les Canards ont une forte tendance à être monogames (les couples durent à vie) et les Phalaropes femelles sont polyandres! Il arrive que cette exigence de solidification des liens de couple s'exprime par le chant d'une façon étonnante. Ainsi, chez certaines Parulines comme la Paruline à gorge noire, le mâle adresse à sa compagne une version nuancée et exclusive de son chant, comportant une accentuation finale qu'il n'utilise pas autrement (Stokes, 1997; 364). De même chez le Tétrás du Canada dont le mâle double les hommages vocaux à sa compagne de toutes sortes de gestes de salutations (Stokes, 1997; 124)! Les Cigognes d'Europe sont encore plus démonstratives :

Elles sont pratiquement muettes mais, en claquant du bec, elles produisent un bruit de castagnettes audible à plusieurs centaines de mètres. Lorsqu'une Cigogne au nid aperçoit dans les airs son compagnon ou sa compagne qui rentre au bercail, elle s'empresse de claquer du bec en rejetant la tête en arrière, puis en l'inclinant en avant en une sorte de courbette; le partenaire s'immobilise, en fait autant, et tous deux procèdent à une longue série de salutations; ailes ouvertes, queues dressées, ils échangent des politesses (Peterson, 1969; 124).

Contrairement à la règle générale voulant que seul le mâle chante, les femelles d'un certain nombre d'espèces chantent elles aussi. Chez le Cardinal à poitrine rose, le Cardinal rouge, l'Oriole du Nord, la Mésange bicolore et le Quiscale bronzé, les femelles émettent un chant très semblable à celui des mâles et chantent aussi bien que ces derniers (Elliott, 1992; 7). Chez d'autres espèces où les deux sexes chantent, la femelle possède un chant spécifique, fort différent de celui du mâle. C'est le cas du Carouge à épaulettes (Elliott, 1992; 7) ou du Canard colvert dont le chant classique, *Coin, coin, coin...*, est celui de la femelle, *«le mâle cancanant un rheb, rheb, rheb... doux et nasal, mais pas comme les vocalisations puissantes de la femelle»* (Elliott et Mark, 1991; 13). Finalement, chez plusieurs Phalaropes, des oiseaux de rivage, c'est la femelle qui émet les sons les plus élaborés (Burton et McNeil, notes prises au cours Ornithologie, BIO 3480, département de sciences biologiques, Université de Montréal, automne 1981). Chez ces derniers oiseaux, décidément originaux, c'est aussi la femelle qui a le plumage le plus coloré et souvent le mâle qui couve les œufs et élève les petits!

Tant qu'à tous chanter, pourquoi ne pas alors le faire en duo? À travers le monde, on a identifié à ce jour plus de 200 espèces dont les couples chantent en duo. Ce sont surtout des espèces tropicales (Elliott, 1992; 7), mais on en compte aussi dans l'avifaune nord-américaine dont le Moineau domestique lui-même (Gingras, p. 74-75)! Quelquefois, moins bonne chanteuse, la femelle émet des chants particuliers pour «accompagner» ceux plus éloquents de son mâle : celle du Troglodyte de Caroline *«jacasse»* et celle du Vacher à tête brune y va d'un *«bafouillage strident»* (Elliott, 1992; 7).

Mais quelquefois aussi, les deux partenaires chantent à égalité. En volant, les couples de Grues du Canada font succéder leurs chants en duo, des *Garroou* gutturaux et roulés, *«sons majestueux de la nature sauvage évoquant les tourbières et la taiga des régions nordiques»* où elles nichent pour la plupart (Elliott et Mack, 1991; 14). Durant leur athlétique parade nuptiale,

avec poursuites et vols en cercles, les couples de Hérons verts se lancent mutuellement des kiao sonores (Stokes, 1997; 40). Les couples de ces extraordinaires vocalistes que sont les Chouettes rayées se saluent avec une combinaison «fabuleuse» de ou-ou-ou roulés, de âh! et de oh! en alternance et en chevauchement (Elliott et Mack, 1991; 17). Pour l'établissement de leur territoire, les Cardinaux rouges pratiquent beaucoup l'art de la riposte (voir précédemment). Mais ces mêmes chants composés de plusieurs phrases différentes, le mâle et la femelle d'un couple se les échangent aussi : «*L'un des oiseaux répète à plusieurs reprises une phrase musicale que l'autre imite à son tour. Ensuite, le premier en chante une nouvelle, que son congénère imite de nouveaux*» (Stokes, 1989; 285). Ces concerts seraient utiles pour coordonner les activités du couple, précise l'auteur : on aimerait vraiment comprendre ce qu'ils se disent exactement!

Chez certaines espèces d'Amérique centrale et du sud (Fourniers, Fourmiliers, Momots, Tyrans, Troglodytes) ou d'Afrique (Gonoleks), l'art du duo s'apprend et se perfectionne. Souvent dans ces cas, les deux oiseaux ne chantent pas simultanément mais l'un après l'autre dans un rythme extrêmement précis. Le processus a d'ailleurs suscité plusieurs études et analyses (Cuisin, 1981; 53) pour conclure :

Au début de la formation du couple, le synchronisme n'est encore qu'imparfait. Mais, à mesure que les liens se renforcent, le chant se fera à l'unisson et ne formera qu'une seule phrase traduisant la bonne entente du couple (...). Avec au comble du raffinement que le mâle entonne la phrase et la femelle la complète avec un tel synchronisme qu'à l'oreille, on ne perçoit qu'un seul chant pourtant émis par deux oiseaux (Dorst, 1995; 118).

Parmi ces espèces, les deux oiseaux du couple ne chantent pas nécessairement les mêmes motifs qu'ils enchaînent néanmoins avec la plus totale perfection en une sorte de diaphonie constamment renouvelée (Cuisin, 1981; 53).

Cette pratique de duettistes aide à consolider le lien du couple et envoie un message territorial fort aux intrus. «*Probablement*» prend le soin de préciser Elliott (1992; 7) qui n'est pas entièrement dupe! En Amérique du Sud, qui entend les extraordinaires duos du minuscule Troglodyte musicien est assuré, paraît-il, d'acquérir la fortune et d'être heureux jusqu'à la fin de ses jours (Morency, 1983-84; #20, 3).

Dans les familles d'oiseaux, il y a, outre les adultes, les oisillons. Entre eux aussi se sont développés de nombreux modes de communication vocale : **la voix des adultes crée une présence parentale rassurante pour les jeunes et celle de ces derniers informe les adultes de leurs besoins.** Il suffit d'observer ce qui se passe dans un nid pour entendre ces conversations intergénérationnelles mais, étrangement, la littérature ne s'y arrête guère. Pourtant, la voix même des oisillons diffère d'une espèce à l'autre : la chose serait à explorer davantage. À peine mentionnera-t-on au passage, par exemple, qu'au terrier, les jeunes Martins-pêcheurs d'Amérique quémangent par un appel «*crépitant*» lorsqu'ils entendent la voix des adultes, un **Crrrrrrrrrrrr** sec et fort (Elliott et Mack, 1991; 18).

Lorsque le jeune fait ses premiers pas ou commence à apprendre à voler, ses chants permettent aux parents de le repérer et d'exercer leur vigilance. Repu des vers de terre que lui ont apporté ses parents, le jeune Merle d'Amérique se tait un temps, puis recommence à pépier avec une insistance croissante jusqu'à ce que son chant joue sur deux notes différentes (Peterson, 1969; 123). Les Guillemots, des oiseaux marins anciennement appelés Marmettes et vivant en colonies sur des falaises, sont réputés posséder un riche répertoire vocal pour leurs relations familiales ainsi qu'un grognement âpre et puissant à l'intention des intrus qui s'approchent du nid (Morency, 1983-1984; cahier 21, 4).

Autre exemple : les Tétràs possèdent un cri particulier pour alerter leurs poussins d'un danger comme la présence possible d'un prédateur (Stokes, 1997; 124). Chez les autres Gallinacés (Poules, Perdrix, Gélinites, etc.), les femelles rassemblent leurs poussins, les avertissent d'un danger ou leur signalent une source de nourriture par des appels spécifiques. Et les poussins renseignent leur mère sur leur présence ou leurs craintes par des cris tout aussi spécifiques (Dorst, 1995; 108). Il y a des nuances subtiles dans ce langage : *«Apercevant un Rapace, la Poule invite d'un cri rauque ses poussins à se cacher; pour un homme ou pour un chien, elle se contente de glousser, le péril lui semble bien moindre»* (Peterson, 1969; 123)! De façon générale d'ailleurs, cet ordre d'oiseaux a grandement développé la communication intergénérationnelle, d'où la cruauté des méthodes d'élevage industrielles qui séparent parents et oisillons avant même l'éclosion des œufs.

Les comportements intergénérationnels, et les communications vocales qui vont de pair, sont complexes chez plusieurs oiseaux et leur étude est toute récente. L'étude de la nature a longtemps ignoré les comportements et stratégies d'entraide pour se porter plutôt sur ceux de compétition et de prédation. Par exemple, le phénomène des crèches, c'est-à-dire le regroupement de plusieurs jeunes oiseaux sous la surveillance de quelques adultes seulement, serait plutôt fréquent chez les espèces grégaires (Manchots, Flamants, Sternes, etc.). Cependant, on l'a récemment aussi observé chez le Grand Harle (ou Grand Bec-scie, qui ressemble à un canard au bec crochu muni de «dents»). On a observé une femelle nageant avec pas moins de 51 petits! Même que lorsque les endroits de ponte sont rares, plusieurs femelles déposent leurs œufs dans un même nid : l'un d'eux contenait 36 œufs, toute une couvée! L'avantage biologique de ce comportement n'est cependant pas évident : d'une part, il peut sembler avantageux de regrouper les jeunes sous la supervision d'une ou de quelques femelles spécifiquement affectées à cette tâche mais, d'autre part, les grandes crèches peuvent attirer plus facilement l'attention de prédateurs (Gingras, 2004).

Ces échanges sonores entre parents et jeunes sont très importants : c'est à travers eux et aussi en écoutant leurs parents chanter que les jeunes apprendront leur langue. Comme nous le verrons au chapitre suivant, les chants d'oiseaux ne sont que partiellement innés et nécessitent absolument un apprentissage : il doit y avoir transmission culturelle d'une génération à l'autre!

1.9 TRAVAIL ET SOCIÉTÉ

Certains oiseaux, dont diverses espèces de Bruants (Stokes, 1997), lancent souvent leur chant typique en volant. Dans quelques cas, comme chez le Goglu des prés, cette pratique est interprétée comme une stratégie pour tromper des intrus sur l'emplacement de leur nid qui est, effectivement, très difficile à repérer (Mélançon, 1969; 124). Pour beaucoup d'autres, il s'agit en fait de chants de parade émis en volant. C'est le cas de la Paruline polyglotte (Stokes, 1997; 390) et aussi de l'Alouette hausse-col qui l'émet en montant très haut dans les airs au point que l'on perd l'oiseau de vue tout en l'entendant encore (Mélançon, 1969; 47). De son côté, c'est son

chant d'aurore (voir plus loin) que l'Hirondelle noire a l'habitude de chanter en volant (Elliott, 1992; 7).

Néanmoins, les ornithologues reconnaissent l'existence de véritables **chants de vol** dont la signification reste inconnue (Elliott, 1992; 26). Souvent émis en voletant lentement *«comme un papillon de nuit»*, ces chants de vol sont habituellement semblables au chant typique de l'espèce ainsi qu'il en va pour le Moqueur polyglotte, le Roselin pourpré et le Bruant chanteur (Elliott, 1992; 6). Chez la Paruline masquée, par contre, le chant de vol est tout-à-fait différent : au lieu de ses *ouitchitfo, ouitchitfo* ou *ouititi, ouititi, ouititi* habituels (des séquences de notes aiguës identiques répétées rapidement mais avec des notes et des accentuations qui varient d'un individu à l'autre), son chant de vol *«débuté par de faibles tink, suivis de deux tchip forts; ensuite, on entend des notes du chant typique puis un groupe de notes embrouillées et bourdonnantes avant que l'oiseau ne se perche»* (Elliott, 1992; 26). De même le Chardonneret jaune : son chant typique entremêle une variété de trilles, de gazouillements et de sifflements entrecoupés de *Siou-ouït* et de *Per-ri-o-ri* (un chant qu'au printemps les mâles émettent bruyamment ensemble dans les arbres, en une version longue et presque continue qu'ils abrègent en période de nidification!), alors que son chant de vol est un *Pe-ti-te-tiou* très caractéristique. Son vol étant ondulé et non droit, le Chardonneret jaune chante dans les phases ascendantes (observations personnelles confirmées par Elliott, 1992; 35).

Pour des oiseaux très grégaires, des appels serviraient à coordonner les vols collectifs. Les impressionnantes manœuvres effectuées par les immenses troupes de Bécasseaux (comme le Bécasseau variable), de petits oiseaux de rivage, sont parfaitement synchronisées, *«chaque oiseau exécutant les mêmes mouvements, les mêmes battements d'ailes que son voisin, chaque oiseau amorçant en même temps que les autres le même virage, le même vol plané, le même rebondissement dans l'air»* (Morency, 1983-84; #37, 7). Or dans ces nuées, il ne semble pas y avoir d'oiseau-guide ou de chef de vol : ce seraient par leurs chants, des *«craa discordants»*, (Stokes, 1997; 177) qu'ils se communiqueraient mutuellement les instructions. Lors des migrations, des cris particuliers signalent de se poser pour se nourrir, de se rassembler ou de s'envoler. Lorsqu'elles pâturent dans les herbes des battures ou des marais, les Bernaches du Canada conversent par des grognements sourds; l'ordre d'envol est donné par de longs cris

nasaux que les oiseaux continuent d'émettre lorsqu'ils se sont regroupés dans les «V» typiques de leurs formations de vol (Peterson, 1969; 123). La nuit, lorsqu'ils ne se voient pas, les membres d'un groupe échangent des indications de vol au moyen de notes basses (Peterson, 1969; 122).

Est-ce pour se donner plus de cœur à l'ouvrage? Toujours est-il que certains oiseaux chantent en travaillant! Le magnifique Oriole de Baltimore, tout orange et noir, s'est mérité auprès des naturalistes le surnom de «*coucher de soleil qui chante*» (Mélançon, 1969; 121) : en effet, mâle ou femelle, il émet son chant riche et complexe en se nourrissant de fruits et de chenilles dans les arbres et même en ramassant les matériaux pour construire son sophistiqué «nid-hamac» (au passage, notons que la forme des nids est aussi caractéristique des espèces d'oiseaux que leur plumage ou leurs chants). Petit oiseau peu craintif, le Grimpereau brun doit son nom au fait qu'il grimpe sur les arbres en montant comme s'il gravissait des escaliers circulaires. De son long bec effilé, il cherche les insectes qui se cachent dans les replis de l'écorce d'où son nom amérindien de «*petit charpentier*» (Morency, 1983-1984; #31, 2). Parvenu à une certaine hauteur et considérant avoir terminé sa tâche, il lance alors un petit cri strident, *Sîm*, différent de son chant habituel, *sîi-sîti-sîti-sîtiti* (Elliott et Mack, 1991; 21), et se laisse tomber au pied d'un autre arbre qu'il entreprend à grimper à son tour (Morency, 1983-1984; #31, 5).

Pour certains oiseaux, chanter en travaillant revêt une importance capitale : les ornithologues parlent alors de **chants de travail**. Le Martinet ramoneur émet des sons particuliers en vol lorsqu'il chasse; des sons dont il évalue l'écho pour s'orienter et repérer ses proies (Guide, 1996; 36). Autre chasseur aérien et familier des villes où il niche souvent sur le toit des édifices, l'Engoulevent d'Amérique émet en vol des *pînt* nasillards caractéristiques (Elliott et Mack, 1991; 18) que les anciens interprétaient comme des présages de malheurs (Mélançon, 1969; 199). L'oiseau s'exécute en soirée, volant haut dans les airs à la manière apparemment erratique d'une chauve-souris, en multipliant les prouesses pour capturer des insectes au vol. Lors de ces chasses comme lors de ses parades amoureuses, l'Engoulevent se laisse piquer du nez à des vitesses vertigineuses, se redressant brusquement au dernier instant en faisant alors entendre un grondement sourd produit par la friction de l'air dans ses plumes. On croyait anciennement que ce bruit provenait du vent qu'il avalait dans son immense bouche lors de ces piqués spectaculaires, d'où l'origine de son nom (Mélançon, 1969; 197). Au début des années 1980, des

chercheurs ont découvert que cet oiseau fait toujours entendre son bruissement aux mêmes endroits, délimitant ainsi son territoire par le son (Morency, 1983-1984; #33, 4).

La musique martelée des Pics est aussi un chant de travail. En se déplaçant de bas en haut sur le tronc d'un arbre, le Pic frappe au hasard quelques coups pour vérifier l'état du bois grâce à la résonance du son. S'il entend alors un insecte foreur ou repère une cavité cachée susceptible d'en abriter, il s'arrête et se met à creuser de son bec avec acharnement, puis va chercher les insectes avec sa longue langue munie de petits hameçons. Ainsi, le Pic mineur, par exemple, ne causant aucun tort aux arbres et pouvant en visiter jusqu'à une soixantaine à l'heure (Mélançon, 1969; 71), rend d'immenses services notamment dans les vergers où il peut détruire jusqu'à 90% des larves du ver de la pomme (Morency, 1983-84; #31, 4).

Chez des espèces vivant en troupes, il est des chants particuliers qui sont des **appels au groupe**, comme la variété de **tchirp** roulés et stridents des Gros-becs errants, distincts des **clî-îp** ou **clî-op** forts que mâles comme femelles émettent usuellement (Elliott et Mack, 1991; 31). Même chose chez les Becs-croisés à ailes blanches dont les troupes chantent souvent en vol (Elliott et Mack, 1991; 31). Certains de ces appels annoncent une source de nourriture. *«Le Goéland argenté, s'il a la bonne fortune de trouver de la nourriture, se pose silencieusement et mange, sauf si le repas est trop copieux, auquel cas il convie sur trois notes ses congénères du voisinage à le rejoindre»* (Peterson, 1969; 123). Dans les Tropiques, les Perroquets et autres oiseaux frugivores lancent aussi de telles invitations à partager un repas. Par ailleurs, des espèces différentes peuvent partager les mêmes dortoirs ou encore chasser souvent de concert, tels les Mésanges, Pics, Sittelles, Grimpereaux et Roitelets : dans ces formations mixtes, les oiseaux semblent bien reconnaître leurs cris fondamentaux, peu importe leur espèce (Peterson, 1969; 123).

Parce que susceptibles d'être victimes de prédateurs mais aussi parce qu'ils sont des êtres aux réflexes nerveux très vifs, les oiseaux ont développé divers **cris d'alerte**. Habituellement, ce cri est aussitôt suivi d'une fuite rapide. Aussi caractéristique de chaque espèce, le chant d'alerte diffère néanmoins grandement du chant territorial : porteur d'urgence et de danger, il est bref, incisif et compris par les autres espèces d'oiseaux partageant un même habitat (Gingras, 1995; 71). À cause de cela, des chercheurs ont pensé utiliser des cris d'alerte enregistrés pour éloigner

les oiseaux de certains lieux où ils sont considérés comme «nuisibles», tels le voisinage des aéroports ou les champs en culture. Mais les oiseaux furent plus subtils : ils ont vite identifiés ces leurres et ont fini par ne plus en tenir compte (Dorst, 1995; 109)! Subtilité : les cris d'alerte sont nuancés selon la nature de la menace (est-ce un carnassier terrestre ou ailé?) et selon son degré (le danger est-il imminent ou potentiel?, Dorst, 1995; 109). Ainsi, il a été récemment démontré que le nombre de Di suivant le Chicka du cri d'alarme de la Mésange à tête noire serait directement proportionnel au niveau de danger auquel elle est confrontée : la vue d'un Grand-duc d'Amérique ne vaudra qu'un ou deux Di, alors que celle d'une Chevêchette en inspirera jusqu'à 23 (Templeton, cité par Guénette, 2006; 8). Le Pluvier kildir double son cri d'alerte d'une «feinte de l'aile cassée» : pour attirer le prédateur éventuel loin de son nid, l'adulte crie et court au sol en laissant traîner une aile pour faire croire qu'il est blessé (Stokes, 1997; 152). Pour les prédateurs expérimentés cependant, cette stratégie signale plutôt la présence du nid et donc d'un repas facile (Mélançon, 1969; 29). Néanmoins, l'espèce possède toute une panoplie de vocalisations en lien avec la défense territoriale et la protection des œufs et des jeunes, et elle n'hésite pas à y recourir même la nuit si besoin en est (Henri, 2000; 13). Oiseau curieux de tout et peu farouche, le Mésangeai du Canada passe toutefois pour dénoncer les chasseurs par son cri (Mélançon, 1969; 90)!

Mais le cri d'alerte peut aussi être suivi d'une attaque. Magnifique rapace diurne, l'Autour des palombes est généralement silencieux sauf au nid où les membres du couple conversent beaucoup : mais attention à son cri d'alarme, des kak, kak, kak, kak, kak énergiques! Si on n'en tient pas compte, l'oiseau attaque bec ouvert et serres déployées, en volant à la hauteur des yeux du visiteur indésirable dont il peut sévèrement écorcher la tête (Elliott et Mack, 1991; 16). Il arrive régulièrement qu'au printemps au Parc provincial d'Oka, des cyclistes aient la frousse de leur vie! Sans aller jusque là, Corneilles d'Amérique et Carouges à épaulettes emploient des piqués-frôlés assez intimidants au message sans équivoque.

Le cri d'alerte peut finalement provoquer non pas la fuite ou l'attaque, mais un attroupement d'oiseaux qui feront front commun contre l'intrus. Ils deviennent alors de véritables **cris de persécution**. Lorsque notre chat va à la fenêtre du solarium et qu'un Étourneau le remarque, il lance des stridences particulières et est aussitôt rejoint par de nombreux congénères

qui les entonnent à leur tour en une cacophonie éloquente! Entre oiseaux, ces cris s'adressent spécialement à des espèces pillant les nids. Curieusement, certains pillards ont droit à un traitement privilégié. Ainsi que j'en ai déjà été témoin au Jardin botanique de Montréal, lorsqu'une Corneille d'Amérique repère un Grand-duc d'Amérique, elle appelle d'autres Corneilles pour houspiller le Grand-duc. Celles-ci arrivent nombreuses et rapidement : en moins de six minutes selon des observations (Peterson, 1969; 123). Dans ce charivari, ce dernier fuit, souvent poursuivi d'arbre en arbre pendant de longues minutes. Ces justicières d'un instant étant aussi agaçantes pour d'autres espèces, elles se font remettre la politesse par les Tyrans ou les Carouges à épauettes (Cyr, Paquin et Larivée, 1995; 20)!

1.10 POUR LA POÉSIE

Mélançon mentionne que le Merle d'Amérique émet un chant particulier **pour annoncer l'arrivée prochaine de la pluie** (1969; 41). Ayant de nombreuses occasions d'observer les Merles qui fréquentent ma cour où ils peuvent se régaler des fruits d'amélanchiers et de cerisiers, je confirme cette mention. Composé d'une seule note sifflée de façon éthérée répétée plus ou moins régulièrement et entrecoupée de silences, ce chant de pluie est émis par l'oiseau qui se tient immobile, perché sur une branche d'arbre. Ces Merles ne se sont jamais trompés : la pluie commence quelques minutes seulement après qu'ils aient commencé à chanter ainsi! Ont-ils peur? Visiblement non : les Merles ne craignent pas la pluie et, dès que celle-ci commence à tomber, ils vont au sol pour se gaver des vers de terre que l'humidité fait sortir du sol.

À l'instar de Thoreau qui les nommait «*chants émotionnels*», presque tous les auteurs mentionnent les **chants d'aurore**. Habituellement semblables au chant territorial, ces chants ne semblent toutefois obéir à aucun impératif précis et demeurent énigmatiques (Elliott, 1992; 6). Ainsi, le Cardinal à poitrine rose émet de tels chants libres sur le midi (Mélançon, 1969; 115-116) et le Bruant hudsonien les chante en hiver, sans aucun public (Mélançon, 1969; 147)! Aussi, le Merle d'Amérique chante beaucoup mais, étant très peu territorial, la raison de cette prolixité reste mystérieuse sur le strict plan de la nécessité biologique : son chant «*ne semble en effet caractériser aucune phase particulière de l'existence de l'oiseau*» (Stokes, 1989; 1/237). Il arrive

que le chant d'aurore diffère quelque peu du chant territorial : chez le Pioui de l'Est comme chez d'autres membres de la famille des Moucherolles (Stokes, 1989; 2/117), les pauses de silence sont beaucoup plus brèves (aussi confirmé par Morency, 1983-84; #29, 4-5). Il arrive aussi qu'il soit complètement autre. À l'aurore, *«le chant du mâle de l'Hirondelle bicolore est composé de deux sons plus ou moins alternés : tîît, trit, tîît, trit, trit, tîît...»*, contrairement aux *«cris aigus et gazouillis liquides»* de son chant territorial (Elliott et Mack, 1991; 20); *«c'est un chant très spécial, très doux, très faible et reconnaissable tout de suite à son débit continu. (L'oiseau) peut chanter ainsi pendant une heure d'affilée aussi bien en volant que posé sur un fil»* (Morency, 1983-84; #36, 5).

Ces chants libres semblent être liés à un contexte qu'on pourrait qualifier de «poétique». Comme l'Hirondelle bicolore qui le fait entendre en soirée et sa cousine, l'Hirondelle noire qui fait de même (Elliott, 1992; 6), le Merle d'Amérique chante aussi d'une façon particulière à ce moment : *«L'un des chants inhabituels du Merle est aigu et léger. Vous l'entendrez au crépuscule lorsque les Merles s'apprêtent à entrer dans l'un de leurs abris communautaires qu'ils partagent parfois avec des Étourneaux et des Quiscales»* (Stokes, 1989; 1/237-238). Messiaen rapporte cette observation :

J'ai remarqué dans le Jura une Grive musicienne spécialement douée dont le chant était absolument génial quand le coucher de soleil était très beau avec de magnifiques éclairages rouges et violets. Lorsque la couleur était moins belle, cette Grive ne chantait pas ou chantait des thèmes moins intéressants (Messiaen, 1986; 92).

Messiaen ajoute ce commentaire : *«Ces chants gratuits, sans fonction sociale, généralement provoqués par les beautés de la lumière naissante et de la lumière mourante sont absolument admirables : je les place au-dessus de tous les autres»* (1986; 92).

Évidemment, ces chants posent question! Pour un Messiaen qui les prend tels qu'ils sont, on trouvera plusieurs auteurs pour avancer des explications «rationnelles» qui n'ont reçu à ce jour aucune confirmation, depuis le simple déversement d'un trop-plein d'énergie (Delamain, cité par Morency, 1992; 111) jusqu'aux tentatives infructueuses de les rattacher à la cour avec bût d'*«attirer l'attention d'une femelle»* (Stokes, 1989; 2/117). Un Moqueur chat exécute ses chants d'aurore :

Sa tête était inclinée vers le ciel, ses ailes frémissaient, sa queue se rabattait contre la branche avec des mouvements saccadés. Pourquoi les oiseaux ne chanteraient-ils pas tout simplement parce que les étoiles naissent dans le brasier des galaxies, parce que les constellations sont des troupes de guides, parce que chaque matin est le début du monde, parce que les feuillages, les vagues, les torrents sont musique, parce que les champs ondulent et que les arbres respirent, parce que la lumière fait chanter ce qui vole, ce qui est léger, ce qui déborde dans le vent? (Morency, 1992; 111-112).

Ces chants libres posent question parce qu'ils se rapprochent des formes les plus pures et désintéressées de l'art humain. Ils nous amènent à nous demander si les oiseaux ne pratiqueraient pas en fait un art véritable, cela avec une question corollaire : l'art est-il vraiment propre à l'homme? Nous nous pencherons davantage sur cette question au chapitre suivant.

Au-delà de toutes ces considérations, une énigme demeure qui pose les limites de ce que nous pouvons comprendre du chant des oiseaux. Slater (2001; 685) la formule ainsi :

We know that humans feel enjoyment in hearing or performing music; we can ask them about it and discuss their feelings with them. When it comes to animals, however, we have no access to their inner feelings, so that the question can only be a matter of speculation.

1.11 REFLETS DES RÔLES DES CHANTS D'OISEAUX DANS LA MUSIQUE DES HOMMES

Lorsqu'on fait le bilan, vient l'idée un peu troublante que les oiseaux chantent pour les mêmes raisons que nous faisons de la musique. Au-delà de la fonction artistique pure, la musique a elle aussi eu au cours des âges - et encore aujourd'hui évidemment - de nombreuses fonctions, souvent antérieures à l'idée d'un art pur. Sur ce plan, les rapprochements de plusieurs types de musiques se font presque automatiquement avec les différentes significations des chants et cris d'oiseaux. Par exemple :

1.11.1 Affirmation et territoire

- Pour la reconnaissance d'un groupe national ou ethnique : la musique comme cri de ralliement, participation à une communauté, célébration d'un lien et d'une identité collective.

Dans le répertoire symphonique, une œuvre comme *Má Vlast* (*Ma patrie*; 1874-79) du Tchèqe Bedřich Smetana remplit parfaitement ce rôle.

- Pour le territoire : la musique nationale (dont les hymnes nationaux!), la musique militaire (mais rappelons que les oiseaux ne connaissent pas la guerre à proprement parler), les musiques propres aux différentes classes sociales, les musiques fonctionnelles (pour les Églises, les cours : l'identification à une fonction se doublant ici d'une identité territoriale souvent traduite en terme de «prestige»).
- Pour la reconnaissance individuelle : les musiques apparemment plus libres mais traduisant une nette affirmation de la «personnalité» de l'artiste. Cette tendance s'est particulièrement renforcée au 19^e siècle qui valorisa la «sensibilité» du créateur en tant qu'individu, l'«originalité» de ses œuvres et son dédain d'une conception «artisanale» de l'art : *«Le Romantisme musical nous apparaît donc peuplé d'une galerie de types plus variés et aux profils plus tranchés que ceux de tous les siècles précédents»* (Einstein, 1959; 26-27).

Ces musiques d'affirmation collective et individuelle sont souvent considérées comme les plus «puissantes», les plus «impressionnantes», souvent les plus élaborées (voire les plus coûteuses) : comme chez les oiseaux!

1.11.2 De l'ordre de l'intimité

- Pour chanter l'amour et séduire. La liste est longue de pièces musicales sur cette thématique!
- Pour créer une présence parentale rassurante et réconfortante auprès des enfants: les répertoires de berceuses.
- Pour aider les jeunes à apprendre et maîtriser la langue : les comptines et chansons pour enfants.

Signalons un cas particulier assez amusant et à la limite de l'exhibitionnisme : à au moins deux occasions, le compositeur allemand Richard Strauss (1864-1949) a mis son intimité en musique (et avec de gros effectifs orchestraux!). Sa vie de famille, bien «bourgeoise», lui a inspiré une *Sinfonia Domestica* (1903; avec les jeux des enfants, le bonheur des parents et une scène d'amour

torride!); et il a fait d'un incident conjugal réel le sujet de l'humoristique opéra *Intermezzo* (1924).

1.11.3 Travail et société

- Chant de travail. «*Siffler en travaillant!*» pour se donner du cœur à l'ouvrage : la chanson de toile du Moyen-âge, les chansons de draveurs (plusieurs exemples dans le folklore québécois); la radio jouant en arrière-plan lorsque nous travaillons ou étudions et qui remplit ce même rôle!
- Pour sonner l'alerte. Par exemple : la chanson engagée cherchant à critiquer, à dénoncer, à conscientiser. Chez les oiseaux, ces cris ne sont pas les vocalisations les plus élaborées, loin de là : leur message en est un d'urgence qui doit être aussi immédiatement éloquent que possible pour remplir son rôle. Chez les hommes aussi, les musiques «politiquement engagées» n'ont souvent pas la même qualité ou richesse de composition que d'autres répertoires. Là ne réside pas leur mission.
- Chant de persécution. Un bel exemple : le charivari, «*vieille coutume européenne signalée en France dès le 11^e siècle (...) : vacarme nocturne organisé devant la maison de ceux dont on juge le mariage scandaleux*» (Provencher, 1988; 492). Parmi les ingrédients habituels de ce vacarme nocturne : des chansons grivoises et du fracas de percussion sur des casseroles et autres instruments ménagers! *Le Roman de Fauvel*, œuvre littéraire et musicale française du début du 14^e siècle, en donne un échantillon «artistique», sarcastique et grossier. Énergiquement combattue par l'Église au Québec, cette pratique cruelle visant à stigmatiser et à exclure s'y est néanmoins perpétuée jusqu'en 1921 (Provencher, 1988; 492-496). Le charivari prend quelquefois des couleurs politiques et rejoint alors la chanson engagée : c'était déjà le cas du *Roman de Fauvel* avec sa critique sociale corrosive et au Québec aussi en plusieurs occasions.

1.11.4 Pour la poésie

- Pour le plaisir ou le besoin irrépressible de créer : les chants d'aurore des hommes! Une musique désintéressée, sans recherche de pouvoir, de prestige, de gain professionnel, de reconnaissance et ne cadrant pas avec les types précédents. C'est un type plus rare tant chez les oiseaux que chez les hommes : une musique plus personnelle, plus confidentielle et donc moins diffusée, moins globalement appréciée et courue. On n'en saisit pas le «message» ou, à tout le moins, n'en voit pas de fonction ou d'utilité immédiates.

Les dernières œuvres de Ludwig van Beethoven (1770-1827) ou de Franz Schubert (1797-1828) pourraient se retrouver ici. De même les œuvres secrètes et intimes que Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) composait parallèlement à ses «œuvres de commandes». Poussée à l'extrême, cette volonté de chanter librement, sans considérations «pratiques», peut devenir une sorte de rêve d'Icare, la recherche absolue d'une vérité intérieure au mépris de sa propre vie. Surnommé *Bird*, le grand jazzman Charlie Parker (1920-1955) s'est ainsi «brisé les ailes» dans sa quête en se tuant à la tâche, soutenu «artificiellement» par un abus d'alcool et de drogue.

Le seul sujet qui n'est apparemment pas abordé par les oiseaux : le religieux. Les chants liturgiques semblent tout particulièrement être propres à l'homme (bien que l'avenir de certains répertoires liturgiques paraisse désormais plutôt incertain). Encore est-il difficile d'être catégorique ici, notamment à cause des chants d'aurore qui pourraient être des chants de contemplation ou une sorte de «prière», de «louange» (c'est d'ailleurs ce que croit Messiaen). Alors que l'homme a besoin de rituels et de liturgies, se pourrait-il que les oiseaux, eux, vivent dans l'état naturel de la transcendance, dans la plénitude de l'instant? Cette interprétation est d'ailleurs celle de nombreuses cultures qui les considèrent comme l'image des anges (ou du Saint Esprit que les Chrétiens représentent sous la forme d'une Colombe) : faisant le pont entre la Terre et le Ciel, les oiseaux sont symboles du passage vers l'invisible. Pour cette raison, les oiseaux ont souvent été utilisés pour les augures, la divination, les sacrifices rituels (Voir Davy, 1998, pour ces considérations qui débordent du présent sujet).

Cela dit, un examen plus approfondi des chants montrera jusqu'où se rencontrent la musique des oiseaux et celles des hommes.

Chapitre 2

Langage et musique des oiseaux

**TENDANCES VOCALES / ÉLÉMENTS DE VOCABULAIRE ET DE SYNTAXE /
SIGNATURE INDIVIDUELLE DES CHANTS / LE DON DE LA PAROLE / LANGAGE
OU MUSIQUE? / ART ANIMAL ET EXPRESSION DE LA MATIÈRE**

2.1 TENDANCES VOCALES

Toutes les espèces d'oiseaux possèdent donc leurs chants et cris caractéristiques qui leur permettent d'exprimer vocalement divers ordres de préoccupations. En général, il est aisé d'identifier l'espèce qui chante. Cependant, quelques ressemblances peuvent brouiller les pistes à l'occasion. Ainsi, Elliott et Mack (1991; 28) rapportent que le chant du Cardinal à poitrine rose, *«suite de notes liquides et mélodieuses»*, est semblable à celui du Merle d'Amérique mais, précise-t-il, *«rendu avec plus d'ardeur»*. Certaines ressemblances sont plus surprenantes. Le cri de la Buse à épaulettes peut facilement être confondu avec celui du Goéland et il est rapporté que le Geai bleu s'est, lui, délibérément spécialisé dans son imitation (Morency, 1983-84; #5, 5). Il arrive aussi que le Hou-hou de la Tourterelle triste, de la famille des Pigeons, passe pour le hululement réputé *«sinistre»* du Grand-duc d'Amérique (Morency, 1983-84; 13, 5)! Le cri du Plongeon huard se rapproche plutôt de ceux des loups. Barklow (c.1980) fait entendre un enregistrement pris en nature dans lequel Plongeurs et loups crient de concert : frissons garantis!

2.1.1 Chants et familles d'oiseaux

Les dons vocaux sont inégalement partagés à travers les familles d'oiseaux. À l'unanimité des observateurs, les familles les moins bien pourvues seraient les Rapaces, les oiseaux marins et aquatiques et les Gallinacés (poules, etc.). Selon Dorst (1995; 103), ces familles *«ne disposent que d'un vocabulaire rudimentaire, malgré un bel assortiment de cris»*; les Rapaces, et particulièrement ceux qui sont charognards comme l'Urubu à tête rouge, *«vivent dans un mutisme presque complet. À part quelques «croaks», on ne les entend guère»* (Gingras, 1995; 69).

Malgré leurs limitations, leurs chants peuvent néanmoins être impressionnants. Ainsi, la Petite Nyctale (notre plus petite chouette avec sa taille de seulement 20 centimètres) : son chant, très simple, sur une seule note répétée, ressemble à une sorte de signal électronique (Elliott et Mack, 1991; 17) et reste inoubliable une fois entendu. Quelques rapaces contredisent toutefois cette tendance générale. C'est le cas de la Chouette rayée dont le chant le plus connu, *Ouhouh ouhouh ouhouh ouhouâh*, est accompagné de plusieurs autres vocalises étonnantes comme un *Hô hô hô hô hô* aigu *«rappelant la voix d'un singe»* et propre à *«glacer le sang»*

(Stokes, 1997; 240)! Bien que souvent silencieux, le Hibou moyen-duc possède aussi un vaste répertoire vocal : cris de chat, jappements, gazouillis de Canari, long Hououou tremblotant, Hou simple ou double émis sur un rythme lent, etc. (Stokes, 1997; 242).

Dotés de narines externes pour expulser le sel, de grands oiseaux marins comme les Pétrels et les Fulmars vivent surtout en silence; de même le Petit Pingouin qui fait occasionnellement entendre d'étranges grognements (Gingras, 1995; 69). Néanmoins, les denses colonies de certaines espèces, comme les Fous de Bassan, sont très bruyantes. En général, les oiseaux de rivage aussi possèdent un répertoire limité de chants eux-mêmes limités. Typiquement, le Chevalier grivelé n'émet essentiellement encore qu'occasionnellement une série de sifflements courts : Ouïît ouïît ouïît (Stokes, 1997; 161). Comme ses semblables, ce dernier oiseau se remarque plutôt à son allure particulière, branlant constamment de la queue, d'où son nom ancien de Chevalier (ou Maubèche) branle-queue et son surnom populaire de Tape-cul (Mélançon, 1969; 249)!

La discrétion du Bihoreau à couronne noire a inspiré ces mots à l'écrivain Jean O'Neil: *«Grégaire comme tous les hérons, les bosquets qu'il habite sont de véritables héronnières qui se reconnaissent à la fiente blanche sur l'écorce des arbres. Le jour, c'est tout ce qu'on en voit, même en levant la tête pour inspecter les cimes. Le soir, on n'en voit pas beaucoup plus. Seulement des obus blanchâtres qui traversent le champ de vision en poussant un «kwââk» caractéristique et qui plongent à la mer au bout de leur course»*. Et l'auteur conclut : *«Le bihoreau est un être presque invisible et ce me semble le comble du raffinement chez un vivant»* (1980/1991; 153). Cette discrétion n'empêche toutefois pas quelques couples de Bihoreaux de pêcher année après année dans de petits rapides de la Rivière des Prairies, à quelques pas seulement du café terrasse du Parc nature de La Visitation dans le nord de l'île de Montréal, pour le grand plaisir des visiteurs! Mais là encore, ces chants limités peuvent être tellement particuliers qu'ils deviennent inoubliables, comme celui déjà mentionné du Butor d'Amérique.

Gallinacé typique, la Poule domestique n'est guère réputée comme chanteuse! Et pourtant, l'espèce possède pas moins d'une vingtaine de cris différents (Dorst, 1995; 103). D'ailleurs,

comme mentionné précédemment, les Gallinacés ont développé un code de communication très élaboré entre adultes et petits.

À l'autre opposé du spectre se situent les Passereaux, nommés pour cette raison (quoiqu'un peu abusivement) «oiseaux chanteurs». Là se trouvent les chants parmi les plus complexes. Chez ses représentants, le nombre de motifs mélodiques constituant les chants peuvent aller d'une trentaine jusqu'à plus de 2000 chez un virtuose comme le Moqueur roux (Campan et Scapini, 2002; 98). Il y a la quantité des motifs mais aussi la complexité de leurs associations au sein des strophes et des phrases des chants. Ainsi, le chant du Tarin des pins (Chardonneret des pins) est «*un jacassement aigu incluant des notes bourdonnantes Soui, soui, sîî sîî djit djit, sîî sîî*» ainsi que quelques autres particules dont un *Zrîî* ascendant et un *Îîî*? interrogatif (Elliott et Mack, 1991; 31). Le Roselin pourpré comble ses admirateurs avec une variété apparemment inépuisable de sifflements, gazouillis et trilles rapides assemblés dans des phrases pouvant s'étendre sur une quinzaine de secondes avec «*des passages mélodiques entraînants*» (Elliott et Mack, 1991; 31)! Le chant du Roitelet à couronne rubis exploite une vaste gamme dynamique, allant du doux au fort, et un grand ambitus, de l'aigu au grave, le tout avec des notes répétées comme des cascades de notes exubérantes (Elliott et Mack, 1991; 22).

Certains se sont demandés s'il y avait quelque avantage à produire des chants aussi complexes. Selon une hypothèse, un individu d'une espèce de Passereau qui possède un répertoire plus riche, plus élaboré, plus sonore serait plus éloquent vis-à-vis ses congénères et posséderait ainsi un meilleur outil pour affirmer ses droits de propriété sur un territoire. Il semblerait que les oiseaux au répertoire plus riche bénéficieraient en général d'un plus grand territoire (Morency, 1983-84; #29, 6). Cela ne vaudrait toutefois qu'à l'intérieur de telle ou telle espèce. Car, comme ailleurs, il y a des exceptions chez les Passereaux. Fait de quelques trilles, le chant du Junco ardoisé est bien modeste. Mélançon (1969; 58) va jusqu'à dire que «*ses tsip tsip tsip très doux ne sont guère compris que de la femelle qui courve*», ce dont on peut tout de même un peu douter dans la mesure où l'audition des oiseaux n'est pas celle de l'homme. Pour les oiseaux eux-mêmes, chant limité ou élaboré ne signifie pas moindre vocabulaire ou moindre communication acoustique : simplement que, pour nous, les chants nous apparaissent plus ou moins spectaculaires ou notables (nous reviendrons sur cette question au chapitre 4).

2.1.2 Chants et genres d'oiseaux

Les chants des espèces d'un même genre d'oiseaux ont tendance à présenter une courbe générale assez semblable. Plus cette tendance est forte plus il faut d'entraînement à un observateur pour arriver à identifier l'espèce qui chante.

Avec le seul chant, plusieurs ornithologues éprouvent une certaine difficulté à distinguer correctement les divers Bruants ou les différentes Parulines. Plusieurs espèces de Bruants entonnent leur chant par une sorte d'amorce très brève et presque percutante puis, après un court silence, leur chant s'épanouit en devenant plus fort, plus long et presque exubérant. Ainsi (Elliott et Mack, 1991; 28-29) :

- Le Bruant chanteur : *«Deux ou trois notes d'introduction habituellement suivies d'un trille bourdonnant, puis un méli-mélo de notes, un autre trille et peut-être un court trille descendant à la fin»;*
- Le Bruant vespéral : *«Chant commençant habituellement par deux ou trois notes claires suivies de deux notes plus aiguës, et ensuite de trilles variés souvent descendants»;*
- Le Bruant des prés : *«Le chant (qui ressemble à celui d'un insecte) débute avec une série de pépiements faibles et finit avec deux trilles bourdonnants, le dernier étant généralement plus grave»;*
- Le Bruant de Lincoln : *«De sonorité glougloutante, le chant commence par des notes basses, puis la tonalité monte, et redescend à la fin»;* etc.

Chez plusieurs Parulines, la courbe du chant est elle aussi en deux temps : une amorce (quelquefois absente) puis un «envol». Cependant, l'«envol» des chants de Parulines se distingue en faisant entendre un très bref motif mélodique répété en crescendo vers une fin habituellement abrupte. Par exemple (Elliott et Mack, 1991; 27) :

- La Paruline couronnée : *«Le chant est un ti-pié, ti-pié, ti-pié énergique, répété rapidement et en crescendo»;*

- La Paruline rayée : «*Le chant est une série de notes ténues qui augmentent, puis diminuent d'intensité : zit, zit, zit, zit, zit, zit*». Etc.

Pour corser le jeu de l'identification, ces tendances génériques ne sont pas absolues. Ainsi, le chant de la Paruline polyglotte fait davantage penser à celui d'un Moqueur qu'à celui d'une Paruline avec son «*ensemble surprenant de sifflements, de grincements, de cris aigus, de grognements et de miaulements*» (Stokes, 1997; 390)!

Quant aux Grives, le qualificatif qui revient le plus souvent pour leurs chants est qu'il est «flûté». On pourrait ajouter que pour plusieurs espèces, il est aussi constitué de motifs flûtés en échos rapides. Ce «son de base» est modulé différemment selon chaque espèce.

Plusieurs espèces de Grives ou de Bruants et de Parulines habitant les mêmes milieux, Dorst (1995; 112) soutient qu'alors :

Les chants diffèrent d'autant plus, ce qui permet aux espèces apparentées d'affirmer leur identité et d'éviter les hybridations (...). Quand une espèce est absente d'une partie de l'aire de répartition commune à un ensemble de formes voisines, on constate que le chant des autres est moins caractéristique, comme si elles n'avaient pas besoin de proclamer leur identité.

On vient de le voir : ce n'est pas toujours évident, surtout chez les Bruants et Parulines! Quant au risque d'hybridation entre espèces différentes : est-ce vraiment un «risque»? La nature est souvent créative : les cas d'hybridation entre Parulines ne sont pas si rares. En 2001, dans la section consacrée à l'écosystème laurentien du Biodôme de Montréal, des oisillons parfaitement viables sont nés d'une telle hybridation entre une Paruline noir et blanc et une Paruline à croupion jaune (Gagnon et Molina, 2001; 12).

2.1.3 Chants et espèces : discrétion ou volubilité

Qu'il soit modeste ou complexe, le chant peut être plus ou moins fréquent selon l'espèce : certaines chantent rarement alors que d'autres sont très volubiles. Cette fréquence est, elle aussi, caractéristique des espèces.

Oiseau marin au bec énorme et coloré qui lui a valu sur la Basse Côte-Nord le surnom de Perroquet de mer, le Macareux moine n'a rien d'un vocalisateur et on l'entend rarement. Toutefois, à l'entrée de son terrier rocheux, on peut entendre son cri étrange qui évoque le brame de l'orignal (Morency, 1983-84; #21, 5). Même certains Passereaux sont économes de leur chant, qu'il soit modeste, comme celui du Grimpereau brun (oiseau lui-même discret dont le plumage se confond avec l'écorce des arbres sur lesquels il se tient; Stokes, 1997; 320), ou beaucoup plus complexe, comme celui du Bruant de Le Conte, si ténu qu'il peut facilement être pris pour le bruit d'un insecte (Aubry et Marcotte, 1997; 19).

En revanche, d'autres espèces semblent infatigables. Morency (1983-84; #26, 2) a calculé qu'un Bruant chanteur pouvait entonner plus de trois cents chants à l'heure, cela durant des mois. Cette statistique est confirmée par Mélançon (1969; 143) qui rapporte même que l'oiseau est stimulé dans cette activité par la présence de musique. Cette propension au chant a fait que les colons européens installés au Québec l'ont d'abord nommé Rossignol en référence aux prouesses vocales de cet oiseau européen. L'endurance vocale du Viréo aux yeux rouges est mentionnée dans plusieurs ouvrages et soulignée par des commentaires éloquents : «*C'est le plus performant*» (Cuisin, 1981; 52), «*Le plus bavard, le plus prolixe de tous les oiseaux du monde*» (Morency, 1983-84; #29, 4), «*Les pauses dans le chant du Viréo ne sont pas des points d'orgue, mais de courts arrêts. (Autrement), il gazouille du matin au soir, pouvant réveiller les autres oiseaux le matin et les endormir le soir*» (Mélançon, 1969; 149), «*Le plus fatigant*» (Peterson, 1969; 121)! Et pour cause : l'ornithologiste Louise de Kiriline Lawrence a noté une moyenne journalière de 22 197 appels par individu (citée par Peterson, 1969; 121), statistique confirmée par d'autres chercheurs! D'ailleurs, déjà les Anciens canadiens français le surnommaient «Petit prêcheur» (Morency, 1983-84; #29, 4) et l'un de ses noms populaires en anglais est justement *Preacher Bird* (Mélançon, 1969; 148). Sans atteindre ce record, d'autres ne font pas mal non plus. Le Cardinal à poitrine rose chante même lors de ses combats territoriaux (Mélançon, 1969; 115-116). La Mésange à tête noire chante même en plein hiver (Mélançon, 1969; 164). La Paruline jaune y va de 3240 chants par jour en moyenne (Mélançon, 1969; 171).

Cette prolixité n'est pas l'exclusivité que des Passereaux. Insectivore nocturne, l'Engoulevent bois-pourri qui, rappelons-le, chante son nom, vocalise régulièrement toute la nuit

durant. En une seule strophe de chant, il peut enchaîner sans interruption jusqu'à mille fois sa mélodie (Elliott et Mack, 1991; 18).

2.2 ÉLÉMENTS DE VOCABULAIRE ET DE SYNTAXE

Comme chacun des chants et des cris d'oiseaux a une signification précise et comme certaines espèces peuvent enchaîner plusieurs motifs différents de leur répertoire en une seule «séance de chant» (jusqu'à 200 voire 300 pour les plus douées; Dorst, 1995; 112), il serait tentant de croire que chacun de ces motifs constituerait un mot s'articulant dans des phrases véritables comme il en va chez les hommes.

Selon Dorst (1995; 112), il n'en serait rien. L'auteur rapporte des expériences menées sur le Rouge-gorge européen et démontrant qu'en modifiant l'ordre des motifs et en les recomposant à partir d'enregistrements, on obtient toujours la même réponse de l'oiseau, sauf *«quand la combinaison est trop artificielle et de ce fait incompréhensible»*. En conclusion : le chant ne possède pas de syntaxe, de mots ou d'idéogrammes sonores et, donc, *«ce ne sont que les poètes qui ont le droit de parler du «langage des oiseaux!»*.

Mais les choses sont-elles vraiment si simples? Sans s'attendre à décoder des chants d'oiseaux pour constater qu'ils discutent de philosophie platonicienne ou utilisent l'imparfait du subjonctif, n'y aurait-il pas néanmoins, et au moins chez certaines espèces, des éléments réels d'une syntaxe ne serait-ce que «primitive» ou embryonnaire?

2.2.1 L'exemple du Plongeon huard¹

Considéré comme un «*oiseau primitif*» (Crowley et Link, 1990; 11) et habitant les lacs, le Plongeon huard possède un répertoire vocal relativement simple et très caractérisé qui a attiré l'attention des chercheurs. Effectués dans le cadre d'une thèse doctorale, les travaux de Barklow (résumés sous forme d'un disque compact, c.1980) sont des classiques du genre qui remettent en question les propos précédents de Dorst, au moins dans une certaine mesure et au moins pour cette espèce précise d'oiseau. Il est donc indiqué d'en rapporter ici l'essentiel.

Quatre vocalisations fondamentales constituent la «langue Huart» : la plainte, le yodel ou tyrolienne, le trémolo et le hululement. Barklow en a ainsi traduit les significations et les nuances :

1. Plainte (*Wail*) : c'est un message général d'interaction avec autre Huart, par exemple pour rechercher un oisillon qui s'est éloigné du nid ou localiser un conjoint. Il en distingue trois types :

Type 1 : un seul son, ressemblant au cri du loup mais encore plus fantomatique, souvent sur la note mi bémol et avec un petit glissement descendant à la fin;

Type 2 : même son de départ, puis montée sur un son supérieur un peu plus aigu et prolongé (type 2a). Il peut aussi être suivi d'un retour à la note initiale (type 2b);

Type 3 : il commence avec les deux notes du type 2 et en ajoute une troisième, plus aiguë et prolongée.

2. Trémolo : il est émis lorsque l'oiseau est effrayé ou dérangé, par exemple par un bateau qui s'approche trop ou lorsqu'un autre Huart se pointe sur son territoire. Il est fait de notes brèves, répétées en enchaînement très rapide comme en un rire sarcastique. Barklow en distingue à nouveau trois types :

Type 1 : sur une seule note, répétée rapidement;

Type 2 : il commence sur la même note que le type 1, mais brève et menant aussitôt à une seconde note plus aiguë, répétée rapidement;

¹ Le nom français de cet oiseau pose problème. Les ornithologistes nord-américains francophones le nommaient Huart à collier et, de façon usuelle, il reste nommé ainsi. Mais dans sa nouvelle liste publiée en 1992, la Commission internationale des noms français des oiseaux l'a renommé Plongeon huard (avec un «d» à la fin!). Ce nouveau nom est le résultat, peu satisfaisant, d'un compromis entre les Nord-américains qui tenaient à «Huart» et les Européens qui, eux, tenaient à «Plongeon». Au Canada, la confusion est d'autant plus grande que depuis que l'oiseau est gravé sur la pièce de monnaie d'un dollar, l'unité monétaire canadienne est souvent surnommée le Huart!

Type 3 : il commence avec les deux notes de type 2, mais brèves et menant aussitôt sur une troisième note encore plus aiguë, répétée rapidement.

Ces trois types peuvent facilement être confondus à cause de la rapidité du cri, mais les Oiseaux, eux, ont une perception très vive dans le temps qui leur rend cette distinction aisée. Le trémolo est le seul chant que le Huart peut aussi émettre en vol. Il est alors modifié, «distordu» dans sa sonorité et sa rythmique, se faisant plus aigu et «nerveux», les trémolos se succédant rapidement les uns aux autres.

3. Yodel ou Tyrolienne : c'est un chant agressif exclusif au mâle qu'il émet durant la période de nidification (fin mai et juin), lors de confrontations territoriales entre rivaux sur un même lac ou lors d'arrivée d'un intrus. Il débute avec un certain nombre de notes qui s'élèvent progressivement et relativement lentement, puis suit une phrase aux contours plus abrupts répétée un certain nombre de fois. Le nombre de répétition peut aller de une à neuf. Plus l'oiseau est excité, plus son yodel compte de répétitions : il renforce alors l'insistance, l'urgence, la colère de son message. Plus encore que les autres chants, le yodel est marqué par l'individualité des mâles et varie selon les individus. Les variantes personnelles se situent dans la phrase d'élévation, la manière de moduler les répétitions qui suivent, le timbre de la voix, etc. Cette marque permet à un Huart d'identifier un voisin et les autres individus de la région; de même pour les scientifiques : cela permet d'identifier les mâles présents sur un territoire, de les cataloguer et de voir lesquels reviennent telle ou telle année.

4. Hululement (*Hoot*) : il est fait de sons simples, doux, brefs, isolés de silence : ...*Hou!*... *Houhou!*..., dont les notes ne sont pas toutes à la même hauteur. Il est donné lors de contacts familiaux ou au sein de petits groupes amicaux (après la saison de reproduction!).

Barklow a bien démontré que non seulement le Huart module chaque type de chant selon l'intensité du message qu'il exprime mais que, de plus, il peut combiner ses différents chants pour préciser ses sentiments et augmenter l'information de son message. Par exemple, il associe trémolo et plainte ou trémolo et yodel. Ces combinaisons expriment un message complexe, un conflit intérieur, une hésitation entre deux choix. Ainsi, la combinaison Trémolo + Plainte témoigne du désir d'interagir (Trémolo) mais, en même temps, de la crainte de le faire (Plainte), par exemple lors d'une rencontre avec un Huart inconnu ou lorsqu'un bateau vient trop proche et

risque de séparer la mère de ses petits. La combinaison Trémolo + Yodel témoigne d'un conflit entre la volonté de fuir et celle de combattre. Elle sera émise, par exemple, par un mâle à la frontière de deux territoires et se retrouvant face au couple du territoire voisin : l'oiseau cherche à marquer son territoire mais est intimidé par la présence non d'un seul oiseau mais de deux ! Or, ces combinaisons ne sont pas faites au hasard : l'oiseau suit des règles comme de syntaxe, la plus marquante étant de toujours l'amorcer par le trémolo.

Malgré l'immense patience qu'elles exigent, il serait souhaitable que de telles études approfondies soient réalisées pour d'autres oiseaux. Néanmoins, l'exemple du Huart démontre que non seulement le chant des oiseaux est une sorte de vocabulaire avec des significations précises et des nuances subtiles (chose qui était déjà connue comme nous l'avons vu au chapitre précédent) mais que, de plus, il est des oiseaux pour lesquels des éléments syntaxiques ont été mis en évidence, cela aussi «rudimentaire» que puisse paraître cette syntaxe. Dorst lui-même reconnaît au moins que les oiseaux sont capables de moduler l'intensité de leur chant en fonction du message exprimé : *«Ainsi le chant du minuscule Troglodyte se fait entendre à un kilomètre. Mais lors de ses parades nuptiales, les sons émis ne dépassent pas une portée de quelques mètres. Dans un cas il affirme sa présence et défend son territoire; dans l'autre il susurre à sa belle!»* (1995; 105).

2.3 SIGNATURE INDIVIDUELLE DES CHANTS

2.3.1 L'inné et l'acquis

«J'entendais, dans l'arbre voisin de la fenêtre, un oiseau qui essayait d'apprendre la musique» (Alain-Fournier, 1913 / 1983; 108). Chez les oiseaux, le chant est-il inné ou acquis? La réponse n'est pas simple. Si on ne considère tout d'abord que les cris, leur émission et leur interprétation seraient innées (Gingras, 1995; 71). Mais il en va autrement pour les chants proprement dits, particulièrement chez les espèces au chant complexe.

Ces dernières possèdent des structures cérébrales, nommées noyaux du chant, qui contrôlent la production de vocalisations complexes. Ces noyaux forment deux circuits : le

premier contrôle la syrinx et est impliqué dans la production du chant; le second joue un rôle dans l'apprentissage du chant (Del Negro, 2002; 78). Selon une hypothèse récente, le second circuit *«guiderait l'apprentissage du chant en transmettant une comparaison entre le retour auditif du chant de l'oiseau qui vient d'être produit et le modèle mémorisé»* (Del Negro, 2002; 78). Le chant est organiquement lié à l'audition : l'oiseau apprend en écoutant et en réagissant à ce qu'il entend.

Lorsque le jeune oiseau commence à émettre des vocalisations, il a besoin de les entendre pour que, graduellement, elles soient corrigées. En effet, un jeune oiseau devenu sourd ne parvient pas à modifier le chant qu'il produit de façon à ce qu'il corresponde au modèle qu'il a mis en mémoire, même s'il a entendu les chants d'individus de son espèce au cours des premiers mois de sa vie. Son chant d'adulte sera anormal par bien des aspects (Del Negro, 2002; 78).

En fait, des études récentes ont montré que même l'oiseau adulte a besoin d'entendre ce qu'il chante pour que son chant ne se détériore pas (Del Negro, 2002; 78). Le chant n'est donc pas une pure mécanique innée : c'est un système ouvert et interactif dont la maîtrise est progressive.

Le chant est un comportement sexuellement dimorphique : généralement, les mâles chantent mais non les femelles. Chez les espèces où les deux sexes chantent, le dimorphisme sexuel du cerveau est soit absent soit très faible (Campan et Scapini, 2002; 205). Le chant est sous le contrôle hormonal des stéroïdes sexuels : il a été démontré chez trois espèces que la castration empêche la cristallisation finale du chant (Bruant des marais, Bruant chanteur, Troglodyte des marais; Campan et Scapini, 2002; 204). On croit donc que la testostérone jouerait un rôle dans le perfectionnement ou la stabilisation des structures motrices du chant (Campan et Scapini, 2002; 204).

Le développement du chant débute par un «sous chant» peu structuré *«qui correspond au babillage d'un enfant»* (Campan et Scapini, 2002; 198). Puis, *«il passe par une phase de chant plastique dont les composantes restent assez variables, avec production de sons en groupes plus discrets et en séquences chantées qui sont reconnaissables dans l'émission adulte»*. À ces stades encore précoces, les oiseaux émettent beaucoup plus de syllabes différentes de celles qu'ils retiendront dans la version finale. On parle alors de *«chant juvénile»* (Dorst, 1995; 114).

La facilité de cet apprentissage varie beaucoup selon les espèces. Chez le Chardonneret jaune, les jeunes de l'année ont effectivement un chant fort différent de celui de leurs parents (Stokes, 1989; 1 : 331-332) alors que, «*fait notable et contraire à la règle*», les jeunes Roselins pourprés chantent aussi bien que les adultes, «*avec la même maîtrise et la même pureté de timbre*» (Mélançon, 1969; 152). Chez certaines espèces dont pourtant les adultes sont d'excellents chanteurs, l'apprentissage se révèle si laborieux que, de toute évidence, le chant ne leur est pas inné. Messiaen (1986; 93-94) a observé que les jeunes Pinsons travaillent sous la conduite de leur père et ont généralement beaucoup de difficultés à réussir leur chant :

Il faut reconnaître que c'est un chant d'une exécution malaisée qui comporte des notes répétées, donc un roulement, d'abord lent puis excessivement accéléré et de plus en plus fort, et cet *accelerando* s'achève par une codetta victorieuse soit descendante, soit remontante (...). C'est excessivement difficile à réussir et on peut entendre les jeunes Pinsons trébucher sur les notes finales sans pouvoir «sortir» cette fameuse codetta.

Au bout du compte, le chant sera cristallisé lorsque tous ses éléments (durée, gamme de fréquences, formes des composantes sonores) deviendront fixes (Campan et Scapini, 2002; 198), encore que cette fixité soit très variable selon les espèces comme nous le verrons plus loin.

L'importance relative de l'inné et de l'acquis peut donc varier selon les espèces. Mais il est aussi clair que l'apprentissage du chant nécessite au moins un certain contact avec des adultes. La raison est qu'il est, dans un premier temps, comme un exercice de mémorisation. Ainsi, un jeune Rossignol peut copier 19 des 21 chants qu'il entend dix fois sur une période de cinq jours (Campan et Scapini, 2002; 199). C'est évidemment le chant de son espèce que le jeune mémorise le plus facilement encore que certaines espèces, dont l'Étourneau sansonnet et le Moqueur polyglotte, peuvent aussi acquérir le chant d'autres espèces lorsqu'ils sont en captivité (Campan et Scapini, 2002; 199).

Il semble que la formation de la mémoire du chant soit limitée à une période particulière de la vie, la période *critique* ou *sensible* au-delà de laquelle le jeune devient davantage réfractaire aux émissions de l'adulte (Campan et Scapini, 1995; 199). Le reste est une affaire de pratique. Mais Dorst (1995; 114) remarque qu'encore à l'arrivée de la maturité sexuelle, les oiseaux n'ont pas toujours la maîtrise totale de leur chant : «*Les émissions sont marquées par une fréquence moyenne moins élevée, une succession mal ordonnée des notes et une durée accrue des divers*

éléments de la phrase». Les jeunes s'essayent au chant caractéristique de leur espèce mais sans le dominer encore. Il peut s'écouler quelques mois pour qu'ils y parviennent finalement, huit mois chez le Bruant des marais (Campan et Scapini, 2002; 199) ou chez le Bruant indigo (Morency, 1992; 288-289). À ce moment, non seulement l'oiseau maîtrise le chant de son espèce mais il lui donne une touche personnelle qui le distingue de celui de ses congénères : en fait, dès l'étape de la mémorisation, alors qu'il «copie» le chant de l'adulte, l'oiseau intègre des particularités qu'il conservera à l'âge adulte et que, dans certains cas, il continuera de développer (Dorst, 1995; 115) comme nous le verrons plus loin.

Qu'arrive-t-il alors lorsque les oisillons sont privés du contact parental? Morency (1992; 108) rapporte des expériences menées chez les Bruants chanteurs. Élevés loin de leurs parents, les jeunes présentent un chant *«anormal»*, *«un informe gazouillis qui n'éveillait aucune réaction chez leurs semblables»*. Mais en plaçant ces jeunes dans l'entourage de mâles adultes *«normaux»*, ils en viennent rapidement à adopter le chant véritable de leur espèce. Morency commente :

Voilà donc ce qui importait : les oiseaux n'étaient plus, comme certains se plaisent encore à le répéter, de parfaites machines biologiques au cerveau programmé, reproduisant des données inscrites dans leur gènes depuis la nuit des temps; ils étaient donc sensibles à l'apprentissage (et) possédaient un langage doué de nuances personnelles.

Ces résultats ont été confirmés par des expériences similaires sur les Pinsons familiers d'Europe. Prélevés au nid à la naissance et élevés individuellement dans des enceintes insonorisées, les jeunes parvenus au stade sub-adulte commenceront à émettre un chant juvénile presque normal, mais leurs progrès n'iront pas plus loin. Le chant restera comme une ébauche primaire du chant adulte et qui représente la part de l'inné. En élevant dans les mêmes conditions non plus un individu isolé mais un petit groupe d'oisillons, on constate que le chant reste *«primitif»* chez certains mais que, chez d'autres, il s'améliore sans toutefois atteindre celui d'un adulte en liberté. Dans ces groupes, les expériences mutuelles et l'émulation pallient en partie à l'absence de modèle adulte. Par ailleurs, des jeunes nés au nid et élevés par les parents jusqu'à leur premier envol, puis ensuite isolés en laboratoire avant leur maturité chanteront presque aussi bien que les adultes libres. Les contacts qu'ils auront eu le temps d'avoir avec les adultes leur auront permis d'acquérir les éléments essentiels du chant de l'espèce. Les progrès seront encore

plus importants si ces jeunes sont élevés en groupe, comme si chacun se perfectionnait au contact des autres. Tout cela représente la part de l'acquis (Dorst, 1995; 114-115).

Le développement du chant est donc une combinaison complexe entre écoute, mémorisation, maturation, imitation, invention et improvisation (Campan et Scapini, 2002; 198).

2.3.2 Dialectes régionaux

C'est un fait fascinant qu'il existe de véritables dialectes régionaux chez plusieurs espèces d'oiseaux! On parle de dialectes lorsque les individus d'une espèce sont répartis dans des populations distinctes à travers de vastes régions et que les chants de ces différentes populations se distinguent clairement les uns des autres. La mélodie de base reste la même mais chaque population régionale l'interprète de façon sensiblement différente au niveau du nombre et de la séquence des notes, de la durée des silences séparant chaque strophe et de l'allure de la phrase finale (Dorst, 1995; 113). Encore plus surprenant : ces variantes dialectales concernent non seulement le chant proprement dit mais aussi les cris (Dorst, 1995; 113).

Chez le Bruant des neiges, des populations distantes de seulement un kilomètre peuvent déjà présenter des variantes notables dans leurs chants. Plus grande est la distance entre les populations, plus les variantes s'amplifient (Morency, 1983-84; #24, 5). Le Bruant à couronne blanche présente aussi cette tendance au dialecte même pour de petites distances géographiques (Stokes, 1997; 428).

Les dialectes du Bruant chanteur ont été bien étudiés. Chaque mâle de l'espèce possède un répertoire de 6 à 24 chants différents (7 à 11 dans la région de Montréal). Il répète chaque chant un nombre variable de fois, puis enchaîne sur un autre. Le répertoire des Bruants qui sont voisins comprend plus de chants communs entre eux que ceux qui ne sont pas voisins. Il est ainsi possible de définir des dialectes voire des régionalismes :

Les Bruants montréalais utilisent des expressions complètement différentes de celles qu'utilisent les Bruants de Québec ou même de Saint-Jean-sur-Richelieu. La structure complexe du chant permet à un individu d'identifier chacun de ses voisins, de reconnaître un étranger et aussi d'adapter sa réaction en fonction de l'intrus. Lorsqu'un mâle rencontre un voisin, un véritable dialogue s'instaure entre les deux individus. L'un répond à l'autre, qu'il a reconnu, en choisissant

un chant qu'il partage avec lui alors qu'il répondra à un inconnu par un chant qu'il ne partage avec aucun de ses voisins (Noulin, 2004; 16).

Sur la côte ouest du Canada, les vocalisations de la Corneille d'Amérique sont reconnaissables à leurs dimensions plus modestes mais beaucoup plus rauques que celles des Corneilles de l'Est du pays (Morency, 1983-84; #39, 3). Le même phénomène existe ailleurs : ainsi, *«le chant de la Fauvette orphée de Grèce est beaucoup plus brillant et varié que celui de la Fauvette orphée française»* (Messiaen, 1986; 97).

Lorsqu'elles sont particulièrement prononcées, ces différences de chants inspirent aux spécialistes de distinguer deux races au sein de la même espèce. Si s'ajoutent d'autres différences (taille, motifs du plumage, etc.), on parlera de sous-espèces, voire carrément d'espèces distinctes. C'est précisément ce qui s'est passé avec la Sturnelle des prés. Aujourd'hui, on distingue la Sturnelle des prés, *Sturnella magna*, vivant plus à l'est et la Sturnelle de l'Ouest, *Sturnella neglecta*. L'aire de distribution des deux «espèces» se chevauchant, les hybrides sont assez nombreux (Stokes, 1997; 438).

Si les dimensions de la Sturnelle de l'Ouest sont plus petites, le chant, lui, la distingue à ce point de sa cousine de l'Est qu'elle constitue une espèce à part. Et quel chant! Sa musicalité, sa puissance, son registre, son rythme en font l'une des émanations sonores les plus saisissantes des Prairies canadiennes et même un des plus beaux ramages du Nouveau Monde (Morency, 1992; 161).

Des populations d'une même espèce qui ne se rencontrent presque plus en viennent à ne plus se comprendre : *«de véritables barrières linguistiques s'établissent»* et, lorsque les contacts se raréfient au point de disparaître, on a *«peut-être (les) ébauches d'une ségrégation sexuelle, voire la formation de nouvelles espèces»* (Dorst, 1995; 113).

Mais une espèce unique peut posséder deux langues selon ses déplacements. Chanteur étonnant durant la période de l'année qu'il passe au Québec, le Goglu des prés mue à la fin juillet. Le mâle en sort grandement transformé. Il a perdu son plumage noir, beige et blanc, pour arborer une tenue plus terne, plutôt jaunâtre et striée de brun et de beige, semblable à celle de la femelle et des immatures (Morency, 1992; 125). De même, son régime alimentaire change : d'insectivore, il est devenu granivore, cela au moment d'entreprendre sa longue migration qui le

mènera en Amérique du Sud, dans les prairies voisines de la Terre de Feu en Argentine (c'est le plus migrateur des Passereaux du Nouveau Monde, Morency, 1992; 128). Les hordes de Goglus avaient pour habitude de faire de véritables razzias dans les rizières des États-unis et, pour cela, surnommé *Rice Bird* par les cultivateurs, il était détesté et attendu de pied ferme. Encore au début du 20^e siècle, on les abattaient par dizaines de milliers annuellement, jusqu'à ce que la loi sur les oiseaux migrateurs de 1913 ne les protège enfin (Morency, 1992; 126). Et surtout, il a perdu sa voix pour ne plus émettre qu'un «*faible chink, chink métallique, semblable à celui de la femelle*» (Mélançon, 1969; 125).

2.3.3 Élaboration du chant : l'affaire d'une vie

Non seulement chaque espèce d'oiseau possède son répertoire, plus ou moins riche, et dans lequel l'individu puise les composantes de son chant; non seulement ce répertoire peut présenter d'importantes variantes régionales mais, de plus, comme nous l'avons brièvement entrevu, chaque individu peut imprimer une marque personnelle dans son chant.

Dès le début du 20^e siècle, à partir de transcriptions à l'oreille des chants de Bruants chanteurs en nature et, exploit digne d'être souligné, en l'absence d'instruments comme le magnétophone (qui n'existait pas encore), Saunders, un ornithologue américain, était parvenu à la conclusion que «*dans une même espèce, deux individus chantent différemment*» (cité par Peterson, 1969; 122). Un oiseau peut omettre ou ajouter une note ou un motif, modifier le tempo, etc. (Dorst, 1995; 113). Le «chant de base» de l'espèce reste reconnaissable mais contient une couleur individuelle.

En réalité, il est difficile de trouver deux oiseaux d'une même espèce qui chantent de façon parfaitement semblable. Les techniques modernes d'enregistrement et d'audition révèlent souvent des variations d'exécution d'un oiseau à l'autre, et montrent que chacun a son propre répertoire qui peut être sensiblement différent de celui de son voisin (David et Gosselin, 1981; 74).

L'ampleur des variantes individuelles semble beaucoup varier selon les espèces.

Le Moucherolle phébi est réputé pour ne faire que répéter son *fibrî... fibrî...*, «*un chant très stéréotypé et les chants des différents individus sont très difficiles, voire impossibles à différencier*» (Elliott, 1992; 5). On croyait qu'il en allait de même pour le Pioui de l'Est, avec son

Piouiii bien simple. Mais en observant attentivement ce dernier oiseau, Morency (1992; 109) a constaté *«qu'aux toutes premières lueurs du jour, le Pioui émet un autre chant plus complexe, plus élaboré, composé de trois phrases distinctes, variées à l'infini»*. Ce chant peu connu, chaque Pioui le module à sa façon, *«il improvise!»*, ajoute l'auteur. Même dans le cas de chants apparemment limités, les variantes individuelles, pour nous inexistantes, peuvent être bien réelles pour les oiseaux. Penney (cité par Peterson, 1969; 122) a démontré que, bien que vivant dans une colonie de plusieurs centaines de milliers d'individus, un Manchot de la Terre d'Adélie (en Antarctique) reconnaît sa femelle à sa voix, même après une absence de plusieurs mois. Et les jeunes Manchots réagissent aux appels spécifiques de leurs parents reproduits par bande magnétique. Pour nous, les vocalisations des Manchots semblent pourtant bien identiques!

Chez d'autres espèces, les variantes individuelles sont réelles mais nous semblent limitées. Ainsi l'Oriole du Nord produit *«un chant musical, mais stéréotypé»* et, pourtant, *«le chant a souvent une sonorité différente d'un individu à l'autre»* (Elliott, 1992; 6). Saisir ces variations exige un certain entraînement et peut être facilité par le recours à des appareils électroniques. Miller (cité par Crowley et Link, 1990; 30) a enregistré les chants des Plongeurs huards de lacs du Michigan, puis les a compilés sur ordinateur pour les cataloguer et les relier à chaque individu. Le but de cette opération est de savoir si les mêmes Huards reviennent chaque année sur tel lac et, ainsi, de suivre l'évolution de la population de l'espèce. Nous avons vu précédemment qu'entre eux-mêmes, comme individus, les Huards se reconnaissent au chant : pour eux, la voix de chacun est aussi distincte que pour nous la voix de chaque personne.

Toujours à l'intérieur du «chant de base» de l'espèce, il est finalement de nombreux oiseaux chez lesquels les variantes individuelles semblent beaucoup plus marquées. Chez le Bruant chanteur, par exemple, *«chaque individu possède au moins dix types de chants dans son répertoire : il chante un type durant plusieurs minutes, puis change pour un autre. De plus, les individus ont tendance à émettre un certain nombre de chants qui leur sont propres»* (Elliott, 1992; 6). Possédant une oreille bien aiguisée (Gingras, 1995; 92), un Bruant peut reconnaître individuellement ses voisins uniquement par leur chant (Elliott, 1992; 6). La conscience de l'individualité existe donc chez les oiseaux et passe, notamment, par la voix.

De plus, ce caractère individuel peut lui-même être évolutif. Ici encore règne la diversité. Chez le Bruant des champs, chaque mâle possède un chant qui le distingue de ses semblables, mais ce chant est «invariable» et il le conserve toute sa vie (Stokes, 1997; 412). Par contre, chez d'autres espèces, les adultes ne cessent de faire évoluer leur chant. Le Canari apprend toute sa vie : les ornithologues anglophones disent qu'il est un «*open-ended learner*» (Campan et Scapini, 2002; 207). Après chaque période de reproduction, plusieurs cellules nerveuses qui contrôlent le chant meurent dans son cerveau antérieur et de nouvelles naissent, ce qui fait que l'oiseau doit reforge son chant d'année en année (Campan et Scapini, 2002; 204). D'autres oiseaux, eux, enrichissent leur chant avec l'âge. Le Merle noir, une espèce européenne, «*invente à chaque printemps un certain nombre de thèmes qu'il retient et qu'il ajoute aux thèmes précédents; plus il est âgé, plus son répertoire de motifs mélodiques est vaste et ces motifs sont propres à chaque individu*» (Messiaen, 1986; 94). Mountjoy, qui a collectionné et étudié les chants de milliers d'Étourneaux sansonnets, a constaté que plus le mâle est âgé et expérimenté, plus son répertoire est grand et son chant complexe. Il semble que l'étendue de son répertoire permet au mâle d'attirer à lui un nombre proportionnel de femelles : «*Les autres mâles savent reconnaître la supériorité biologique d'un chanteur en entendant son répertoire, si bien qu'on préfère le laisser en paix. Pourquoi provoquer une altercation si on est assuré de perdre la guerre devant un Caruso à plumes?!*» (Gingras, 1995; 72).

Même durant une période de reproduction donnée, le chant n'est pas statique. Chez plusieurs Parulines (Paruline jaune, Paruline à flancs marrons, Paruline à gorge orangée, Paruline flamboyante), le chant se modifie beaucoup en une seule saison : «*L'un des auteurs a déjà vu une Paruline flamboyante chanter comme une Paruline à ailes dorées, et une Paruline à croupion jaune comme une Paruline des pins. L'expérience de plusieurs ornithologues pourrait allonger considérablement cette liste de variations*» (David et Gosselin, 1981; 75). Par conséquent, «*Il faut une oreille très exercée pour reconnaître les chants modifiés de ces oiseaux qui ressemblent à peine aux chants «typiques» reproduits sur les disques ou entendus à l'arrivée des premiers migrants en mai*» (David et Gosselin, 1981; 74-75).

Pour une espèce, tous les individus ne sont pas également doués pour le chant. Messiaen va jusqu'à parler «*du génie de l'individu*» (1986; 94). Chez les oiseaux comme chez les hommes,

le talent musical individuel est variable : n'est pas Mozart qui veut! L'individualité du chant provient de l'individualité du caractère :

Les oies ont toutes développé un caractère unique. Bobby se laisse volontiers caresser. Durbec trouve toujours un moyen de pincer quelqu'un. Eider surveille tout le monde. Fou est fier de se pavaner devant les autres. Stitia passe son temps à préparer des mauvais coups avec Uria. Vax grignote mes chaussures sans jamais se lasser. Yoyo a peur de tout. Ana a toujours besoin d'attention et, enfin, Babbu adore monter sur mon épaule. Pour quelqu'un qui n'a pas passé des heures et des heures à les observer, les écouter et les dorloter, c'est impossible de les différencier. Mais pour moi, c'est un vrai jeu d'enfant (Otis, 2003; 39).

2.3.4 Complicité artistique

Avec certaines espèces qui s'adaptent bien aux conditions de captivité, il est possible à l'homme de nouer de véritables collaborations artistiques. Introduit en Europe au 14^e siècle, le Serin a été l'objet d'un culte particulier tant à cause de la beauté de son plumage que pour son immense talent de chanteur. La ville de Nuremberg en Allemagne se spécialisa très tôt dans la formation de Serins chanteurs : on y fonda des écoles et y tenait des concours (Pellerin, 1956; 108).

Musicien formé au Conservatoire de Paris et comptant parmi les premiers avocats du Jazz et du Tango en France, Gustave Smet (1876-?) était aussi passionné par les Serins. Il stimulait ses oiseaux à chanter en jouant de la musique à leurs côtés. Rapidement, les oiseaux ont été en mesure de retenir et répéter des airs connus. Leur perfection est devenue si grande que Smet leur faisait faire des tournées de concerts et même enregistrer des disques! Il se rendit compte que chaque individu a ses préférences : *«Tous n'emploient pas la même gamme. Les uns aiment celle de sol, les autres, celles de do ou de si bémol»* (cité par Pellerin, 1956; 120). Smet était particulièrement fier d'un de ses protégés qui chantait dans un immense registre de deux octaves et une quarte (du fa en bas de la portée en clé de sol au si bémol au-dessus de la portée)!

2.4 LE DON DE LA PAROLE

Là où les chants d'oiseaux deviennent encore plus étonnants, sinon troublants d'un point de vue humain, est lorsqu'ils se rapprochent du langage. Ce rapprochement se fait à divers degrés.

2.4.1 Les ventriloques

Chez les oiseaux, la ventriloquie est identifiée à une stratégie défensive : elle est au plan sonore ce que le camouflage est au plan visuel. D'ailleurs, les deux sont souvent liés. Déjà maître ès camouflage, le Butor d'Amérique reste très difficile à repérer même lorsqu'il émet son chant si particulier et pourtant bien sonore. Avec son plumage rutilant, le mâle du Cardinal à poitrine rose passe difficilement inaperçu. Néanmoins, il couve les œufs en alternance avec la femelle et, fait assez rare, continue à chanter durant cette activité, avec sa voix bien timbrée aussi peu discrète que son plumage. Lorsqu'il sent la présence d'un intrus potentiellement menaçant, *«au lieu de se taire, il baisse la voix et semble la faire venir d'un endroit fort éloigné de celui où il se trouve»* (Mélançon, 1969; 116).

2.4.2 Les imitateurs

L'idée la plus radicale concernant l'imitation est que le chant des oiseaux serait, littéralement, une imitation de la musique humaine! En tentant de transcrire des chants d'oiseaux en notes de musique, Witchell (1896; 231-32) avait crû remarquer que... :

Many of the phrases of both the Thrush [Grive] and Blackbird [Merle noir] came wonderfully near, indeed, many seemed identical with, the intervals of our scale.

Sur cette base, il généralise et tire cette conclusion:

Such an incident does not appear surprising when we consider the imitative powers of the best singers, and the frequency of human music in their haunts. The field-labourer whistles; from villages issue louder, though not always sweeter, musical sounds; throughout the year music is heard in country towns.

Étant entourés de musique humaine, les oiseaux auraient créé leurs chants par imitation des hommes. Il y a pourtant loin de la coupe aux lèvres! Comment chantaient alors les oiseaux avant que l'homme n'apparaisse? Comment le chant d'espèces qui longtemps n'ont eu que des contacts sporadiques avec les hommes peut-il néanmoins être si «musical» (par exemple, dans le Québec d'avant la colonisation alors que, déjà peu nombreux, les Amérindiens étaient aussi majoritairement nomades)? Pourquoi le chant d'espèces très douées pour l'imitation et qui ont des contacts étroits avec l'homme, comme la Corneille d'Amérique ou le Geai bleu, sont si peu «musicaux» ou, du moins, si peu reconnus comme l'étant? Pourquoi les vocalisations très variées d'espèces comme la Chouette rayée rappellent si peu la musique humaine dans leurs «mélodies»? Cette vision parle surtout de l'émerveillement d'un auteur face aux aptitudes d'imitation de certaines espèces. Pour le reste, ces propos sont datés et n'ont jamais été corroborés. Ils contredisent aussi ce que le même auteur avait écrit juste à la page précédente : «*The birds have no knowledge of our scale of music*» («*Les oiseaux n'ont aucune connaissance de notre gamme musicale*»).

Il n'en reste pas moins qu'un nombre important d'espèces d'oiseaux possède effectivement des dons d'imitateurs, même si ces dons ne s'exercent pas d'abord à l'égard de la musique humaine! Chez les Passereaux du monde, il est estimé que 15 à 20% pratiquent une forme ou l'autre d'imitation (Gingras, 1995; 77). Comme toutes les autres, une espèce imitatrice possède son chant caractéristique. Mais à celui-ci s'ajoutent, ou s'intègrent, des imitations de chants d'autres oiseaux vivant dans le même milieu ou entendus au cours de migrations. Le minuscule Troglodyte de Caroline imite à merveille le Martin-pêcheur d'Amérique, le Carouge à épaulettes, l'Oriole du Nord, le Moqueur chat et le Merlebleu de l'Est. Ce dernier est aussi imité par la Pie-grièche migratrice qui rend à son tour les chants du Tyran tritri, du Viréo aux yeux rouges, entre autres (Gingras, 1995; 77).

Il en va de même en Europe. Par exemple, en Angleterre, une trentaine d'espèces ont été reconnues capables d'émettre régulièrement des chants empruntés à d'autres espèces. Le Traquet motteux en imite une trentaine, la Rousserolle verderolle une quarantaine (Dorst, 1995; 115; mais Gingras, 1995; 75, parle, lui, d'une centaine...). Plusieurs Geais, Rouges-queues et Fauvettes imitent même les vocalises acrobatiques des Hirondelles, «*pourtant bien différentes de leur propre répertoire*» (Dorst, 1995; 115-116).

Les Moqueurs doivent précisément leur nom à ce don qu'ils ont fortement développé. La famille qu'ils forment, strictement américaine, est d'ailleurs nommée les Mimidés, en référence à l'imitation, au mime. Les Moqueurs sont visiblement à l'affût de tous les sons de leur environnement puisqu'ils imitent non seulement d'autres oiseaux mais aussi des batraciens (grenouilles, rainettes), des insectes (criquets, grillons), des mammifères (chat) voire des crissements de roues, des notes de piano (Gingras, 1995; 77) ou des vagissements de bébé (Morency, 1992; 84)! Le Moqueur polyglotte est le champion de la discipline puisque, selon des évaluations, un individu peut imiter jusqu'à 150 chants et sons différents (Gingras, 1995; 77). Dans son chant, l'oiseau effectue d'incroyables improvisations qui enchaînent rapidement les sons les plus divers : des chercheurs l'ont entendu reproduire 23 espèces en une dizaine de minutes et son répertoire s'enrichit sans cesse au cours de sa vie (Gingras, 1995; 77). De plus, sa voix est particulièrement puissante. Morency (1992; 75-76) rapporte qu'un Moqueur polyglotte a volé la vedette lors d'un concert symphonique donné dans un parc de Washington. Au programme figurait *Pierre et le loup* (1936) de Prokofiev, œuvre dans laquelle la flûte imite le chant d'un oiseau. Haut perché dans un arbre, le Moqueur a relevé le défi et s'est mis à imiter la flûte en se faisant bruyamment entendre du public comme des musiciens. Malgré l'impatience de certains, l'oiseau a continué son improvisation pendant presque toute la nuit et longtemps même après le concert! Avec ses phrases vives défilant sans pause, le Moqueur chat est presque aussi doué, pouvant rendre une centaine de chants d'autres espèces, entrecoupés de miaulements caractéristiques qui lui ont valu son nom (Morency, 1992; 83).

Ces deux espèces vivent au Québec avec une troisième, le Moqueur roux, qui a, selon certains, des capacités un peu plus limitées (Gingras, 1995; 77). Stokes (1997; 344) signale que les chants de ces trois Moqueurs se distinguent généralement par le nombre de répétitions de chacune de leurs phrases : le Moqueur chat fait entendre chaque phrase une seule fois (son chant a une «*allure enchevêtrée, décousue, absolument unique*», Morency, 1992; 83); le Moqueur roux la répète deux fois et le Moqueur polyglotte trois fois ou plus.

De tels virtuoses se rencontrent en d'autres continents comme, en Océanie, l'Oiseau-lyre, aussi nommé Ménure superbe ou, en anglais, *Master Mimic*. Très varié, son chant «*sifflé, flûté, grincé, rayonnant, cuivré, disjoint*» (Loriod-Messiaen, 1993; 17) intègre des imitations d'une vingtaine d'oiseaux de même que de bruits de l'environnement : eau coulante, klaxons

d'automobiles, coups de fusils, jeux électroniques, etc. (Morency, 1983-84; #20, 4). Puissant, son chant s'entend de loin et *«lorsque trois Oiseaux-lyres chantent ensemble, on a l'impression d'un orchestre qui remplit une forêt entière en claironnant des couleurs joyeuses»* (Loriod-Messiaen, 1992; 17). L'oiseau lui-même n'est pas discret : de grande taille, il construit des monticules de sable sur lesquels il se hisse pour donner ses concerts. À la fin de ceux-ci, il déploie subitement au-dessus de sa tête sa longue queue qui, déployée, prend la forme d'une lyre (Morency, 1983-84; #20, 4).

Geais, Corbeaux, Corneilles... : la famille des Corvidés n'est pas reconnue pour la beauté de ses chants! Par contre, ce sont tous d'excellents vocalisateurs et imitateurs. La Corneille d'Amérique déjoue même les observateurs : *«La grande diversité des sons émis par les Corneilles ne peut être reproduite ici»*, écrit Stokes (1989; 171-172) qui semble lancer la serviette de dépit : *«On se demande encore combien de cris distincts émettent ces oiseaux et dans quelle mesure les différences enregistrées ne seraient tout simplement pas le fait de variations individuelles»*. Hypothèse un peu facile : la Corneille s'imprègne des sons de son environnement au point qu'élevée en captivité, elle apprendra un certain nombre de mots humains. Mais la Corneille doit s'incliner devant le Geai bleu, réputé être au Québec le meilleur imitateur d'oiseaux et d'animaux après les Moqueurs. Le Geai bleu reproduit souvent les cris de Rapaces (Stokes, 1997; 299), notamment ceux de la Crécerelle d'Amérique, de la Buse à queue rousse et de l'Épervier brun. Cela lui permet d'effrayer les écureuils qui en voudraient à ses œufs ou les autres oiseaux de son coin pour avoir l'exclusivité d'un bon repas (il est fou des noix, glands et arachides qu'il met en réserve comme le fait l'écureuil). D'ailleurs, le Geai bleu ne craint pas d'affronter de tels Rapaces, piquant sur eux en lançant des *Djéé* stridents (Stokes, 1997; 229) et, apparemment, il prend plaisir à houspiller ainsi vocalement les Hiboux qu'il repère alors qu'ils tentent de dormir! Selon des témoignages, le Geai bleu fait aussi retentir ses cris lorsqu'il voit un chasseur : *«on dirait même qu'il prend un malin plaisir à dénoncer leur présence à tous les échos et à faire le vide devant eux»* (Mélançon, 1969; 96). Le même auteur rapporte aussi que l'oiseau pratique ses imitations à voix basse, *«pour son propre plaisir»*! Ses dons d'imitateurs mis à part, le Geai n'est pas très apprécié pour son chant propre : rauque, désagréable, grinçant, dissonant sont les qualificatifs qui reviennent le plus souvent.

L'Étourneau sansonnet lui non plus ne compte pas beaucoup d'admirateurs. Et pourtant, son répertoire est stupéfiant, comme son habileté à inventer toutes sortes de sons. Chose très rare : son chant peut être polyphonique. Le 7 juillet 2005, un Étourneau qui chantait sur le toit de ma maison émettait simultanément deux, trois voire quatre types de sonorités différentes! Ses dons d'imitation sont aussi impressionnants : il peut reproduire une cinquantaine de chants d'oiseaux et, lorsqu'il vit en captivité, apprendre des mots, à l'instar de la Corneille (Gingras, 1995; 75). Des mots? Naturaliste romain du premier siècle et auteur d'une vaste *Histoire naturelle* en 37 livres, Pline assurait qu'on pouvait faire apprendre le grec et le latin à l'Étourneau (Mélancçon, 1969; 119)! Très grégaire, chamailleur et particulièrement intelligent, cet oiseau peut se laisser apprivoiser facilement. Wolfgang Amadeus Mozart en possédait un à qui il faisait apprendre de ses mélodies. Son Étourneau préférait entre tous le thème du Finale du *Concerto pour piano #17*, en sol majeur (1784). Ce Finale est une série de variations sur ce thème et, peut-être pour participer lui aussi au jeu compositionnel de son maître, l'oiseau le variait à son tour, par exemple en chantant faux telle note ou en prolongeant telle autre, au très grand amusement de Mozart (Zaslaw, 1990; 9)! Le compositeur était tellement attaché à son ami qu'à sa mort, il l'enterra avec grande cérémonie et lui dédia un poème (Gingras, 1995; 76).

Lorsqu'ils effectuent des migrations, les oiseaux imitateurs peuvent en profiter pour apprendre le chant d'espèces «exotiques». La Rousserolle verderolle vit en Europe mais passe l'hiver en Afrique. Imitatrice virtuose, elle ramène au printemps des chants d'oiseaux africains. Ils sont si fidèles aux originaux que les ornithologues peuvent les identifier et ainsi déduire dans quelle région précise l'individu a séjourné (Gingras, 1995; 75). Cela permet le suivi de la population de l'espèce et, éventuellement, peut donner des indications sur des sites naturels à protéger.

Pourquoi ces espèces imitent-elles? Pourquoi ont-elles investi dans cette curieuse activité? Intégrées au chant de l'individu, les imitations l'enrichissent. On a cru qu'un tel chant donnait un avantage relativement à la défense territoriale. Or, les espèces imitatrices n'ont pas nécessairement un comportement territorial fort. Il a aussi été dit que l'imitateur cherchait à éloigner de son territoire des oiseaux d'autres espèces. Or, les espèces imitées ne sont pas nécessairement des espèces compétitrices (par exemple s'alimentant aux mêmes sources). En fait, rien ne vient étayer de telles hypothèses (Dorst, 1995; 116). Faut-il vraiment chercher ailleurs que

dans le jeu ou une sorte de créativité particulière le fait qu'un Étourneau se mette à imiter la sonnerie d'un téléphone qu'il entend souvent?!

2.4.3 Les beaux parleurs

Nous avons mentionné au passage que certaines espèces d'oiseaux sont capables de prononcer distinctement des mots humains, voire des phrases entières : Corneilles, Corbeaux, Quiscales, Mainates (le Mainate indien semblant particulièrement doué, Morency, 1983-84; #25, 6), etc. En cette matière, les champions demeurent les Psittaciformes (Perruches et Perroquets). Leurs exploits sont même passés dans la bande dessinée. Dans *Tintin et le trésor de Rackham le Rouge* (Hergé, 1947), des perroquets d'une île du Pacifique répètent depuis plusieurs générations les jurons colorés de l'ancêtre du Capitaine Haddock, François Chevalier de Hadoque, Capitaine de la Marine du Roi Louis XIV! Dans son *Musurgia Universalis* (1650), un ouvrage dont nous reparlerons, Kircher dessine un Perroquet en lui mettant dans le bec des mots grecs (Cité par Armstrong, 1973; 232).

Mais la réalité dépasse la fiction. Au début du 18^e siècle, après avoir été élevé par des soldats, Coco, un Perroquet amazone, fut adopté par les moniales Visitandines de Nevers. Son répertoire scandalisa : «*Que la peste te crève!*», «*Par le corbleu, les nonnes sont folles!*», etc. À tel point qu'on lui fit un procès : après deux mois d'abstinence, trois de retraite et quatre de silence, il fut réintégré dans leur réfectoire et devint la mascotte de la communauté! (Anecdote rapportée par le poète Jean-Baptiste Grasset, cité par Morency, 1983-84; #25, 6). Aussi, c'est un Perroquet qui fut le dernier locuteur à «parler» la langue des Aturés, un peuple autochtone du Venezuela (Abley, 2005; 262).

Cette aptitude a une base physiologique : les Perroquets possèdent une langue charnue apte à modifier le volume de la cavité buccale, ce qui leur permet d'articuler des sons complexes comme les mots (Dorst, 1995; 116). En nature même, des recherches sur le Perroquet gris ont montré que l'oiseau imite parfaitement plusieurs autres espèces (Dorst, 1995; 117). Ayant de plus une excellente mémoire, les Perroquets retiennent mots et phrases et les répètent longtemps après les avoir appris (Dorst, 1995; 116).

On considère habituellement que les Perroquets «parlent» mais «*le plus souvent hors de propos*» (Dorst, 1995; 116). Est-ce par fierté à l'égard de leurs protégés?, mais les propriétaires de Perroquets affirment que ces oiseaux finissent par comprendre réellement le sens des mots et s'en servent pour communiquer. La maîtresse de la Perruche Loulou affirme que son oiseau connaît 130 mots et 38 phrases. Elle peut non seulement jaser sans arrêter pendant de longues minutes mais aussi dire une phrase à bon escient : «*Va te coucher*» lorsque sa maîtresse tombe de fatigue, «*Que fais-tu?*» lorsqu'elle cuisine ou «*Bonjour. As-tu bien dormi?*» lorsqu'elle la sort de sa cage le matin (Gingras, 1995; 80). Ces témoignages ont évidemment intrigué les chercheurs. Alex, un Perroquet jaco, a été entraîné pendant plusieurs années à l'Université de l'Arizona. Alex a ainsi appris à dire «*Non*», par exemple lorsqu'il ne veut pas qu'on le touche; il est arrivé à identifier et demander plus de 80 objets de différentes couleurs, formes et matériaux; il a appris à compter en saisissant que chaque chiffre correspond à un nombre précis d'objets. Il a réussi à établir des relations entre le chiffre, le groupe et la couleur des objets. Ses performances ont surpris les chercheurs en surpassant celles des singes les plus habiles (Gingras, 1995; 81). Dans d'autres expériences, on a même réussi à faire converser des Perroquets entre eux avec une logique déconcertante (Dorst, 1995; 117). Des expériences similaires ont été menées avec la Perruche ondulée, avec autant de succès (Morency, 1983-84; #25, 4).

Cela pose la question de l'intelligence des Perroquets. Évidemment, ces résultats sont le résultat de dressage par conditionnement (Dorst, 1995; 117). Ils sont aussi liés à la captivité : les Perroquets sont des oiseaux grégaires et il est su qu'en nature même, ils s'imitent entre eux au sein d'un groupe. L'apprentissage de mots en captivité pourrait donc être une sorte de substitut aux contacts sociaux normaux en nature (Gingras, 1995; 79). Néanmoins, «*la perfection de certaines réactions laisse perplexe*» (Dorst, 1995; 117) car, même en situation «artificielle», l'apprentissage de mots et, plus encore, de concepts abstraits, reste un exploit : de telles habiletés n'ont rien à voir avec la vocation biologique première de l'espèce, sa niche écologique ou son adaptation à l'environnement. À lui seul, le simple désir de «compenser» n'explique pas les choses. Il semble bien y avoir là le signe d'un esprit capable de jouer au-delà de ce qui est nécessaire pour sa survie.

Pour Dorst (1995; 117), la question de l'intelligence de ces oiseaux «*reste sans réponse satisfaisante*». On pourrait d'ailleurs en dire autant d'autres oiseaux. Les travaux de l'éthologiste

Rémi Chauvin ont montré que le Geai des chênes est capable de résoudre des problèmes de logique aussi rapidement que des enfants comme, par exemple, de ranger par catégories des figures géométriques ou de compléter adéquatement une suite logique de figures dans un choix de réponses (Ganne, 1986; 58). Il est aussi possible d'établir une communication sensée avec le Pic épeiche, cette fois non par le biais de ses vocalisations mais de son tambourinage, le nombre de coups correspondant à un objet ou à une idée (Ganne, 1986; 58).

Peu à peu tombe la sorte de «tabou» entourant l'idée d'intelligence animale. Ainsi, le Docteur Louis Lefebvre, éthologiste de l'Université Mc Gill, a proposé la première échelle de quotient intellectuel aviaire. Selon lui, l'intelligence des oiseaux se mesurerait à la capacité d'innovation plutôt qu'à la grosseur du cerveau. Ses travaux indiquent qu'en Amérique du Nord, les Corvidés (Corbeaux, Corneilles, Geais, etc.) arriveraient en tête, suivis des Falconidés (Faucons, Crécerelles), des Accipitridés (Éperviers, Buses, etc.), des Pucidés (Pics) et des Ardéidés (Hérons, Aigrettes, etc.) (Rapporté par *QuébecOiseaux*, 16/4, été 2005; 6).

2.5 LANGAGE OU MUSIQUE?

2.5.1 Deux pistes

Les oiseaux sont les animaux «terrestres» qui ont développé les formes de communication sonore les plus élaborées et complexes.

Résumons ce que nous avons vu jusqu'à maintenant.

Le marquage territorial est effectivement une fonction des chants d'oiseaux, mais ce n'en est pas la seule fonction, loin de là. Or ces diverses fonctions ont leurs exacts pendants dans la musique humaine. De plus, des espèces très peu territoriales sont paradoxalement très volubiles : pourquoi alors un chant si prolixe? Pour exprimer quelque chose, à la manière de l'art? La parenté avec le langage est aussi présente : chaque chant et cri porte un message avec des nuances d'intensité, messages que des hommes prenant le temps de les étudier peuvent venir à comprendre au moins partiellement; des éléments syntaxiques ont été mis en évidence; certaines

espèces peuvent apprendre et, de toute évidence, comprendre voire employer correctement des mots du langage humain.

Aussi : les chants d'oiseaux sont en partie acquis; les individus de certaines espèces modifient, développent et enrichissent leur chant tout au long de leur vie comme en un *work in progress*; chaque individu personnalise le chant typique de son espèce; et, à l'intérieur d'une même espèce, tous les individus ne sont pas également doués pour le chant. Plus encore : il est un type de chant, le chant d'aurore, qui, ne possédant aucune fonction reconnue et n'obéissant à aucun impératif de survie, semble contraire au simple bon sens de la rentabilité énergétique. Comme un chant libre. Comme de l'art désintéressé?

Les choses se présentent comme si les chants d'oiseaux tenaient à la fois de la musique comme du langage. La question se pose : s'agit-il d'un «langage» ou d'une «musique»?

2.5.2 En faveur de la musique

La bioacoustique étudie la communication animale d'un point de vue acoustique et éthologique pour en dégager les fonctions (appel du partenaire, rivalités territoriales, etc.). La zoomusicologie propose plutôt un point de vue esthétique et proprement musical en étudiant le contenu sonore pour lui-même.

Concernant les chants d'oiseaux, la plus ancienne tentative du genre semble être celle d'Athanasius Kircher dans son ouvrage *Musurgia Universalis* de 1650. L'auteur définit une typologie qualitative des chants en distinguant trois éléments musicaux fondamentaux : le *glazismus*, un trémolo ou staccato (répétition serrée du même son); le *pigolismus*, un trille (oscillation rapide entre deux notes) et le *teretismus*, un gazouillis (groupe rapide d'éléments divers comportant des répétitions) (Ferrieux, 2002; 64).

Cette proposition resta sans descendance avant Bondesen qui, en 1977, la développe en distinguant cette fois cinq figures de notes : le *staccato* (répétition rapide d'une même note), le *glissando* (changement rapide et continu d'une note selon divers modes comme, par exemple, du grave vers l'aigu), le *gazouillis modulé* (note composée d'éléments de divers timbres et

fréquences), le *vibrato* (succession très rapide de plusieurs notes glissées identiques) et le *coup* (très rapide glissando simple ou double d'une durée inférieure à 0,05 seconde) (Ferrieux, 2002; 64).

En se basant sur l'analyse distributionnelle, Mâche a à son tour considérablement développé le sujet au début des années 2000, pour analyser les chaînes d'éléments qui constituent les chants. Ses travaux l'ont amené à constater «*l'énorme quantité de traits qui correspondent étroitement à ceux des musiques humaines*» (Mâche, 2002; 64).

Ces correspondances portent sur quatre grands points. Premier point : il a constaté que plusieurs chants d'oiseaux sont fondés, comme les musiques humaines, sur des échelles stables, des «*gammes*», dans lesquels se trouvent des hiérarchies précises entre les différentes notes. Certains chants offrent même «*la présence manifeste d'une tonique*». Comme les musiciens humains, les oiseaux transposent les mélodies, particulièrement ceux qui imitent d'autres espèces :

Un oiseau de tessiture aiguë, comme la Pie-grièche à poitrine rose, lorsqu'il veut intégrer dans son chant des imitations d'oiseaux à la voix plus grave, tels le coq et le corbeau, doit procéder à leur transposition vers l'aigu, avec accélération du tempo. Mais l'imitation est assez fidèle pour que le ralenti de l'enregistrement restitué à l'oreille le motif original, avec son tempo et son registre (Mâche, 2002; 64)

Deuxièmement : les chants d'oiseaux présentent des syntaxes ordonnées. Ce ne sont pas des «*pots-pourris aléatoires*» : l'oiseau possède à la fois un répertoire, un stock de formules, mais il a aussi un sens de leur organisation dans le temps et les émet selon une forme «*à la manière d'une œuvre musicale*» (Mâche, 2002; 64). Nous avons précédemment vu cet aspect chez le Huart. Pour cette raison et toujours selon Mâche, les chants d'oiseaux sont à rapprocher de certaines musiques de tradition orale comme la musique classique de l'Inde par exemple. «*L'oiseau n'est pas un compositeur au sens occidental du terme, car chez l'homme la notion d'œuvre est loin d'être aussi universelle que celle de production musicale. L'oiseau (ne se compare pas) aux interprètes de partitions immuables selon notre tradition (classique)*» (Mâche, 2002; 64). Il serait toutefois aussi possible de rapprocher les chants d'oiseaux du chant grégorien qui, lui aussi, a longtemps été de tradition orale et qui fonctionne justement avec des ensembles de motifs, ou centons, caractéristiques de chacun de ses huit modes. Dans ces musiques, comme

dans les chants d'oiseaux, on trouve un répertoire de formules dans des échelles stables, avec un corpus de lois régissant leurs enchaînements, cela dans des pièces qui laissent tout de même un espace à la fantaisie individuelle de l'interprète et du compositeur.

Troisièmement : chez les hommes comme chez les oiseaux, l'«*archétype universel de la répétition*» est présent, que ce soit dans des ostinatos (brèves formules répétées plusieurs fois), de strophes ou d'alternances entre un refrain et des couplets (cette dernière manière présentant moins de régularité chez les oiseaux que chez les hommes) (Mâche, 2002; 64-65).

Quatrièmement : on retrouve chez les oiseaux des «*procédés musicaux longtemps considérés comme purement humains*», comme l'ornementation et la polyphonie (Mâche, 2002; 65). Chez les oiseaux, des broderies et des appoggiatures enrichissent souvent les reprises qu'ils font de leurs mélodies : or cette pratique, improvisée et donc laissée aux soins de l'interprète, était de mise même dans les musiques écrites des 17^e et 18^e siècles. Il appartenait au style d'orner librement les passages pour lesquels était indiquée une reprise textuelle. Tant qu'à la polyphonie, on la retrouve dans les chants sociaux des oiseaux et notamment dans les duos mentionnés au chapitre précédent.

On pourrait ajouter à tout cela le rappel du fait que la musique humaine possède des fonctions qui ont leurs exacts pendants dans le chant des oiseaux et que, chez les hommes comme chez les oiseaux, on trouve aussi des musiques libres et gratuites. Face à une aussi forte convergence, Mâche appelle à «*une meilleure réflexion sur l'homme et sur le phénomène culturel*» en renégociant la frontière entre animalité et humanité, ce qui implique à la fois «*la relative humiliation de certaines illusions humanistes et, surtout, la réhabilitation de ces animaux qui se révèlent si peu des machines qu'il faut leur consentir dans certains cas le statut de véritables sujets*» (Mâche, 2002; 68).

2.5.3 Musilangage

D'anciennes légendes considéraient les chants d'oiseaux comme étant à la fois musique et langage. Dans l'opéra *Siegfried* (1869) de Richard Wagner, inspiré par des sagas nordiques médiévales, le personnage-titre porte ses doigts à sa bouche pour lécher le sang du dragon qu'il vient d'abattre à coups d'épée. Cela lui donne de comprendre le sens exact de ce que chantent les

oiseaux. Une chanteuse personnifie un oiseau en reprenant dans sa ligne vocale les arabesques entendues auparavant à la flûte. Mais maintenant, ces arabesques portent des paroles : le gazouillis instrumental se révèle alors langage et parole. Cette merveille tombe à point : l'oiseau confie à Siegfried qu'un trésor se trouve dans la caverne du dragon!

Cette idée d'une double nature a été reprise par les scientifiques. Faisant écho à divers chercheurs, Hartshorne (1973; 49) affirmait qu'il était possible de qualifier les chants d'oiseaux de protomusique (*protomusic* : une «musique avant la musique») autant que de protolangage (*protospeech* : un «langage avant le langage»), voire même de les considérer comme étant à la fois l'un et l'autre. Cette double nature se reflète dans le fait que, selon les différents ordres, les chants se rapprochent tantôt davantage de la musique (comme chez les Passériformes ou «oiseaux chanteurs») tantôt du langage (comme chez les Psittaciformes). Il est intéressant de noter que, comme il en va du chant pour les oiseaux, l'apprentissage et la maîtrise du langage et de la musique chez l'homme sont acquis et non innés.

Ainsi, pendant que des chercheurs étudient les chants des oiseaux sous l'angle du langage, pour mettre en lumière leurs significations, leur vocabulaire ou leur syntaxe, d'autres chercheurs les abordent sous un angle résolument musical. C'est le cas de Mâche (2002), lui-même compositeur et directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), qui les analyse exactement comme on le fait pour des œuvres musicales. Les deux approches se justifient également.

Chez les hommes, des recherches récentes, publiées par le *Massachusetts Institute of Technology (MIT)*, tendent à montrer que langage et musique seraient deux branches issues d'un tronc unique qu'à défaut de mieux on nomme «musilangage» (Brown, 2000). Au fil de l'évolution humaine, langage et musique sont devenues distinctes mais elle proviendraient néanmoins de la même source. Des chercheurs vont jusqu'à soutenir que chez l'homme, la musique a précédé la parole (Marler, 2000). Combinant les deux dans un tout unique, le chant des oiseaux n'est ni entièrement langage ni entièrement musique : il pourrait donc bien être un musilangage semblable, dans l'esprit, à celui des hommes avant que les deux branches ne se distinguent. D'où la fascination qu'il exerce et l'inspiration qu'il apporte tant aux littéraires qu'aux musiciens.

À ce sujet, il est intéressant de signaler que le mot écrit le plus ancien des Amériques est dit par un oiseau (figure 2.1)! Découvert près du site archéologique de La Venta, dans l'État de Tabasco au Mexique, un sceau en argile vieux de plus de 2600 ans montre un oiseau. Comme dans les bandes dessinées, un phylactère émane du bec de l'oiseau. Il contient des motifs qui représenteraient le nom d'un jour du calendrier des Olmèques, ancien peuple de la région, ainsi que le nom d'un de leurs souverains. Ce sceau était probablement encre pour imprimer les motifs et l'oiseau, symbole du souverain, sur les vêtements ou la peau des nobles. Comme il s'agit là du plus ancien témoignage de l'écriture en ce continent, il semble donc qu'en Amérique, l'écriture ait commencé avec les Olmèques (Zackowitz, 2003).



Figure 2.1 : Le plus ancien mot écrit d'Amérique, dit ou chanté par un oiseau (Olmèques, c. 600 ans av. J.-C.; Zackowitz, 2003)

À tout le moins, la recherche suggère que les chants d'oiseaux possèdent réellement une composante musicale, ceci impliquant que les oiseaux font, d'une certaine façon, de la musique, donc de l'art. Tous ces indices convergent pour indiquer que la parenté souvent ressentie entre la musique et le chant des oiseaux dépasse la simple métaphore. C'est pourquoi, spontanément, de nombreuses œuvres musicales ont été composées en référence aux oiseaux et sur lesquelles nous nous pencherons plus loin.

Il faut finalement noter que toute indépendante de la musique qu'elle semble maintenant être, la langue humaine peut, elle aussi, être abordée d'une façon musicale. Le compositeur Leos Janáček (1854-1928) a ainsi décortiqué sa langue natale, le tchèque, pour en extraire les

inflexions mélodiques et les rythmes et réintégrer ceux-ci dans ses œuvres vocales (notamment ses opéras) comme instrumentales (Erismann, 1980; 199-210). Dans son œuvre de «musique radiophonique» *Le trésor de la langue* (1987-89), René Lussier a cherché à extraire la musique de la langue française québécoise telle qu'elle est parlée. Par exemple, il superpose des discours ou des entretiens avec ce qui en est la transcription musicale aussi exacte que possible jouée sur des instruments. De toutes façons, la combinaison langage-musique est un universel bien plus répandu que la musique purement instrumentale. En Occident, la musique instrumentale n'a vraiment pris son envol qu'au 16^e siècle : des époques comme le Moyen âge et même la Renaissance ont laissé un répertoire musical d'abord vocal. Malgré l'épanouissement de la musique instrumentale, le Baroque a continué d'inventer des formes vocales marquantes comme la cantate, l'oratorio ou l'opéra.

2.6 ART ANIMAL ET EXPRESSION DE LA MATIÈRE

2.6.1 L'intérêt récent pour l'art animal

Mais les oiseaux font-ils pour autant de la musique donc de l'art? C'est là une question insoluble ou, plutôt, une question dont la réponse dépend de ce qu'on entend par «art». Or, même chez les hommes, la définition de ce qui est «art» n'est pas fixe : elle dépend du contexte culturel et, là encore, elle se transforme, elle évolue dans le temps (voir Lenoir, 1999).

S'il n'entre pas dans les limites de la présente thèse de discuter à fond de ces questions, il faut néanmoins observer que l'idée d'un «art animal» trouve aujourd'hui un accueil de plus en plus considérable. Des musées d'«art non humain» ont ouvert leurs portes, des sites Internet aussi, dont monpa.com, le site du *Museum of Non Primate Art*, un organisme international de recherche sur le sujet fondé dans les années 1970 par l'historien de l'art Peter Husard. Des expositions d'œuvres réalisées par des animaux se tiennent régulièrement : par exemple en janvier 2003 à la Galerie West End de Montréal (des toiles peintes par des chimpanzés d'une valeur allant jusqu'à \$1000 et qui se sont toutes vendues!) ou à l'automne 2004, au Jardin zoologique du Québec, à Charlesbourg (une exposition regroupant des œuvres de 23 de ses pensionnaires et de quelques «artistes invités». Parmi eux : des mammifères - éléphants, morses,

chimpanzés, lémures, rhinocéros, etc., des oiseaux - Aras, Conures, Marabout d'Afrique, Cariama huppé, etc., des reptiles - Gerrhosaure blindé, et mêmes des invertébrés - vers à farine géants!). Kamala, un éléphant d'Asie femelle résidant au Zoo de Calgary, est «*reconnue mondialement*» et ses réalisations ont été exposées aux quatre coins du globe. Peignant depuis 1990, son style a évolué : partant de peinture à l'eau sur papier, elle préfère maintenant l'acrylique sur toile; de plus, elle a développé au fil du temps un «*style bien à elle, fait de longues lignes aux bordures bien définies et aux couleurs vives*» (Notes de l'exposition au Jardin zoologique du Québec, septembre-octobre 2004). L'art félin est bien documenté : des témoignages en existent depuis l'antiquité égyptienne; des expositions et des livres (Busch & Silver, 1994) y ont été consacré; un marché et une expertise se sont développés à son sujet. Il est capital de préciser ici que chez les chats comme chez les chimpanzés, cette activité n'est le résultat d'aucun dressage particulier : selon le mot de Morris, spécialiste en comportement animal, ce sont des «activités auto-gratifiantes» (*Self-Rewarding Activities*) dans lesquelles l'animal qui s'y adonne trouve une satisfaction qui n'appartient qu'à lui (cité par Busch et Silver, 1994; 28).

Le sentiment esthétique distinguerait-il alors l'art humain des formes artistiques animales? Schaeffer (1996; 138-139) aborde la discussion :

Il n'est même pas certain que l'humanité soit la seule espèce qui s'adonne à des conduites esthétiques. Des expériences tendraient à prouver que certains animaux recherchent la stimulation sensorielle en dehors de toute motivation transitive (telle la recherche de nourriture par exemple) : on en conclut qu'ils la recherchent pour elle-même, c'est-à-dire pour la satisfaction immanente qu'elle leur procure.

Cela rejoint ce que Morris disait des activités auto-gratifiantes. Schaeffer poursuit avec un autre exemple chez les oiseaux :

Chez les Paradisiens, le mâle, après avoir construit son nid, y ajoute une sorte de plate-forme sur laquelle il dispose toutes sortes d'objets naturels, tels des os blanchis, des carapaces et des coquilles, qu'il présente ensuite un à un à la femelle, cela afin de la séduire. Jean-Pierre Changeux (qui rapporte cet exemple) note que le but ultime de l'oiseau n'est certes pas d'ordre esthétique mais sexuel; il n'empêche qu'il «*recherche, choisit, classe, distribue des objets pour le seul plaisir de la vue*».

À moins de pouvoir vivre quelque temps en oiseau et pouvoir revenir pour raconter l'expérience, l'énigme restera irrésolue! Tout de même, reste qu'au-delà des interrogations

qu'elles soulèvent quant à la nature de l'art, les différentes réalisations où animaux et hommes font équipe trouvent leur pertinence dans la perspective d'un dialogue de la culture avec la nature.

2.6.2 Un postulat sur l'expression de la matière

Il serait néanmoins possible de formuler un postulat : l'art n'est pas tant une particularité absolue caractérisant et distinguant l'homme qu'une tendance générale du vivant que l'homme, avec son génie particulier, a développé d'une façon plus rationnelle. Chez les animaux, il s'agit d'un art réel mais d'un art essentiel, spontané, inscrit dans le moment présent. L'homme, lui, rationalise l'art et invente des moyens inédits d'expression artistique, ce que ne semblent faire ni les chats ni les chimpanzés; par contre, les oiseaux, eux, possèdent leur voix. L'approche rationalisée de l'homme se double du mémorial et du commentaire de ses expressions artistiques; par contre, les oiseaux, qui apprennent le chant, modifient celui-ci et enregistrent ces modifications au point de créer des dialectes régionaux. Malgré ses implications immenses, cette rationalisation de l'art pourrait bien être la seule différence fondamentale. Cette idée ne devrait pas être perçue comme une menace à l'identité humaine : il s'agirait plutôt de la simple reconnaissance de l'identité profonde du monde vivant.

Ce postulat est d'ailleurs renforcé par le fait que la matière elle-même est créatrice. La matière inerte et informe aurait pu demeurer inerte et informe, mais quelque chose en elle la pousse à s'organiser et, pourrions-nous même dire, à s'exprimer en un incroyable foisonnement de formes parmi lesquelles les formes vivantes. Une fois créés les premiers organismes monocellulaires, la nature aurait pu choisir de s'arrêter là : elle a au contraire choisi la voie de la biodiversification extrême, comme poussée par un «élan vital» (Bergson, cité par Trinh, 1998; 436) qui la mènera à créer des formes de vie toujours plus complexes. La planète Terre est un lieu privilégié de cette expression créative : même dans les conditions les plus extrêmes, on la retrouve là où l'on ne s'y attendait pas, comme dans les cheminées hydrothermales des fonds marins (où la température atteint 121 degrés C), dans les vallées sèches de l'Antarctique (où la température peut plonger à -65 degrés C, soit un climat plus froid que sur Mars!), dans les fosses océaniques (à près de 11 000 mètres de profondeur dans l'Océan Pacifique, là où règne l'obscurité totale et où la pression est extrême), dans les eaux les plus salées (telles celles du

Grand Lac salé et de la Mer Morte où les concentrations de sel dépassent 300 grammes par litre d'eau), dans les sources bouillantes chargées d'arsenic (dans la péninsule du Kamohatka en Russie), voire dans les sites de déchets radioactifs (où les doses de radiations dépassent des centaines de fois la dose mortelle pour un humain) (La preuve par sept, 2004).

La nature part des lois intemporelles de la physique. Ces lois sont-elles réelles ou simplement construites par l'esprit humain? En développant une solide argumentation scientifique, Trinh (1998; 514-516) affirme, contre les constructivistes, que *«ces lois reflètent des régularités réelles qui ne sont pas un produit de notre imagination, mais existent indépendamment de notre existence»*. Donc, ces lois définissent le champ du possible et des potentialités que la nature réalisera. Trinh va très loin : dans ce cadre, *«c'est à (la Nature) de décider de son destin et de définir son futur»*; il parle même de *«liberté»* (Trinh, 1998; 14).

Pour fabriquer la réalité et sa complexité, la nature mise sur le non-équilibre et les bris de symétrie. Un univers parfait fondé sur les formes pures serait stérile :

Un tel Univers ne pourrait héberger ni le parfum des roses, ni les chants des Rossignols, ni les feux éclatants des couchers du Soleil, ni les nénuphars de Monet. Surtout, il ne pourrait engendrer une conscience ni une intelligence capables de se poser des questions sur son histoire et sa destinée (...). Nous sommes là parce que la symétrie a été brisée (Trinh, 1998; 410).

À la manière d'un musicien de jazz qui fait une fausse note en improvisant et qui s'empare de celle-ci pour relancer son improvisation et en faire jaillir de nouvelles idées, *«c'est éloignée de l'équilibre que la matière génère de l'inédit. L'ordre parfait est stérile, alors que le désordre contrôlé est créatif, le chaos déterministe, porteur de nouveautés»* (Trinh, 1998; 14). C'est à ce point frontière entre l'ordre et le chaos que *«la Nature innove; elle crée des formes belles et variées qui ne peuvent plus être représentées par des lignes droites ou de simples figures géométriques, mais par des courbes plus complexes que Benoît Mandelbrot a appelées fractales»* (Trinh, 1998; 14). Le chaos libère la matière de son inertie et permet à la nature de s'abandonner à son jeu créatif où elle se révèle ludique et spontanée pour créer de la nouveauté, chose dont elle ne se prive pas : *«Il n'est que de voir l'époustouflante richesse et diversité des espèces animales et végétales qui nous entourent, et cela, dans les endroits les plus inimaginables ou*

inhospitaliers. (Partout), la Nature explose de créativité» (Trinh, 1998; 547). Irrésistiblement, elle crée sans cesse et s'exprime ainsi.

Trinh n'est pas un esprit farfelu : d'origine vietnamienne, il est professeur d'astronomie à l'Université de Virginie et développe ses idées dans ses ouvrages avec la plus grande rigueur scientifique. L'un d'eux s'intitule *La mélodie secrète* (1988) et fait un parallèle entre l'art musical et les structures de l'univers.

D'autres chercheurs tel Lovelock (1993) considèrent la Terre comme étant finalement un seul être vivant : ses systèmes vivants particuliers appartiennent à une entité unique qui crée le milieu soutenant et nourrissant la vie, et le régule de manière à en préserver les conditions favorables aux diverses formes de vie qui en sont les formes d'expression. L'évolution n'est pas tant une compétition pour survivre dans un milieu hostile et étranger qu'une réelle coopération créant un milieu capable d'accueillir les formes de vie depuis les plus simples jusqu'aux plus complexes.

En 1902, le géographe, naturaliste et penseur anarchiste russe Pierre Kropotkine fut peut-être le premier à réaliser sur la base de nombreuses observations que *«l'entraide est autant de la loi de la nature que la lutte réciproque»* (cité par Drouin, 1993; 135) : nous avons déjà signalé ce fait chez les oiseaux, notamment chez la Grive de Bicknell. Il sera ensuite découvert de telles relations d'entraide allant de l'entraide mutuelle avec gains réciproques (les milliards de bactéries de notre système digestif bénéficient d'un abri idéal et d'une nourriture régulière et, en retour, elles favorisent notre digestion) jusqu'à la fusion complète donnant naissance à des formes de vie inédites (les lichens sont en fait une telle association de champignons et d'algues). Plus récemment encore, des chercheurs ont confirmé que le phénomène de symbiose entre espèces est absolument fondamental pour la vie sur Terre : *«Aussi curieux que cela paraisse, pour qu'existe un premier sol, il a fallu qu'il y ait avant tout des végétaux. Des végétaux sortis de l'eau, qui se sont posés sur le roc encore nu»* (Fortin, 2004; 26). En s'associant de façon symbiotique, ces premiers végétaux sortis de l'eau ont permis la naissance des premiers sols. Puis, par de nouvelles symbioses, d'autres végétaux ont conquis les dépôts alluvionnaires (sable, gravier, limon, etc.) en donnant naissance aux sols des plaines. Puis, encore par de nouvelles symbioses, des végétaux ont conquis les assises rocheuses en altitude et donné naissance aux sols des montagnes. Des

symbioses entre végétaux et champignons, dites mycorhizes, ont permis aux plantes de devenir de plus en plus grandes, se faisant fougères géantes et arbres en consolidant l'enrichissement progressif des sols. Ce couvert végétal est devenu le support de la vie animale et de la vie humaine (Fortin, 2004). Significativement, les associations symbiotiques ne sont pourtant étudiées que depuis une époque toute récente :

L'emphase [longtemps] mise sur la vie animale n'a pas permis de saisir l'ampleur et la contribution de la symbiose dans l'évolution de la vie. Dans la formation des biologistes d'aujourd'hui, dominée par le volet animal, la place occupée par la compétition et la prédation occupe peut-être trop d'espace. Si on veut replacer les choses dans un contexte global, on doit donc constater que la symbiose a joué un rôle fondamental, et même déterminant dans l'évolution des espèces et des écosystèmes (Fortin, 2004; 29).

Sur cette base, d'autres chercheurs encore n'hésitent pas à franchir un autre pas en soutenant qu'au bout du compte le monde est une œuvre d'art en lui-même (Dufresne, 1995).

Quoiqu'il en soit, il faut finalement noter que dans l'état actuel des choses, une proposition inverse, comme «*Seuls les hommes font de l'art*», constitue elle aussi un postulat, à savoir «*un principe premier, indémontrable ou non démontré, dont l'admission est nécessaire pour établir une démonstration*» (Larousse).

Cela postulé, l'art des oiseaux, leur musique, offre d'autres différences avec la musique humaine qui tiennent à la différence de l'espace et du temps dans lesquels évoluent les oiseaux.

Chapitre 3

Espace et temps des oiseaux

**LES OISEAUX DANS LE PAYSAGE SONORE / CONCERTS D'OISEAUX : LE CYCLE
DES SAISONS / CONCERTS D'OISEAUX : LE CYCLE DU JOUR / CARTOGRAPHIE
SONORE DU TERRITOIRE / MUSIQUE : PAYSAGE ET ESPACE / LE TEMPS DES
OISEAUX / LE SILENCE DES OISEAUX / BILAN ET CONCLUSION**

3.1 LES OISEAUX DANS LE PAYSAGE SONORE

La musique des oiseaux offre un aspect très particulier : **il s'agit d'une musique en mouvement.** Les oiseaux chantent en volant; ils chantent en se perchent en différents endroits de leur territoire; ils se répondent dans l'espace, quelques fois à de grandes distances. **Les oiseaux sont des sources sonores mobiles qui ignorent les limites physiques d'un lieu fermé tel une salle de concert. Leur musique fait intégralement partie de l'espace. Du temps aussi : les concerts des oiseaux varient en fonction du temps. Et leur rythme reflète celui du temps naturel.**

On pourrait identifier le type de milieu écologique sans voir mais simplement en écoutant les oiseaux qui y chantent. Les concerts d'oiseaux sont aussi caractéristiques de chaque milieu écologique que le sont, par exemple, ses formations géologiques, ses dominances végétales ou les formes de la présence de l'eau qui s'y trouvent.

Au nord, la forêt de conifères fait entendre une symphonie tissée par les chants du Bruant à gorge blanche, de la Paruline à gorge orangée, du Grand-duc d'Amérique, du Roitelet à couronne dorée, du Moucherolle à ventre jaune, etc. À travers les érables, noyers, ormes, chênes, tilleuls et hêtres qui constituent la forêt feuillue des basses terres du fleuve Saint-Laurent, ce seront le Viréo aux yeux rouges, le Pioui de l'Est, l'Engoulevent bois-pourri, etc. Située entre ces deux grands écosystèmes, la forêt mixte, domaine de l'érablière et de la sapinière à bouleau jaune, mariera les musiques de la Gêlinotte huppée, de la Chouette rayée, des Mésanges, Sittelles, Pics, Geais et Corneilles. Bruants, Parulines, Moucherolles et Moqueurs musicalisent les champs abandonnés et les bordures de forêts, alors que le Carouge à épauettes, le Butor d'Amérique, le Bruant des marais, la Bécassine des marais feront de même pour les champs humides, les marais et les tourbières. Aux abords du fleuve Saint-Laurent, ce seront les Bernaches du Canada, les Oies des neiges, les Goélands (six espèces), le Grand Corbeau, etc. Les villes possèdent elles aussi leurs populations typiques d'oiseaux : l'Engoulevent d'Amérique, le Moineau domestique, l'Étourneau sansonnet, le Merle d'Amérique, etc.

Ces quelques exemples (tirés de Bédard, 1972) ne se limitent qu'au Québec mais à travers le monde chaque milieu possède son concert caractéristique d'oiseaux. Vrai aussi est le fait que

certaines espèces sont plus cosmopolites que d'autres et qu'on pourra les retrouver dans plusieurs milieux différents. Inversement, on peut entendre, surtout lors des migrations printanières, des visiteurs de passage dans un milieu qui leur est inhabituel. Ainsi, dans ma cour, en plein cœur du quartier Saint-Michel de Montréal, j'entends à tous les printemps les chants de plusieurs espèces de Grives, qui préfèrent pourtant les forêts, et en 2004, j'ai eu la chance assez exceptionnelle d'y voir et entendre un Tohi à flancs roux. En fait, ce qui caractérise acoustiquement un milieu donné n'est pas tant les chants d'espèces particulières que la conjonction typique des chants de plusieurs espèces, l'orchestre réuni plutôt que les instruments individuels.

Par contre, certaines musiques d'oiseaux particulières sont effectivement presque aussitôt associées à un milieu particulier auquel elles donnent une empreinte sonore unique. Ainsi, les milieux humides et bords de l'eau résonnent des *O-ka-li* grinçants du Carouge à épaulettes, oiseau courageux et agressif qui n'hésite pas à attaquer les rapaces ou les hommes qui approchent de trop près son nid en ignorant son cri de colère : *Choque, choque* (Mélançon, 1969; 246)! Ces sons animent tous les milieux proches de l'eau lorsque les hordes de femelles (qui passent l'hiver ensemble) viennent rejoindre les mâles au printemps : c'est la période que les Anciens nommaient le «carnaval des Étourneaux» (le Carouge ayant déjà porté le nom d'Étourneau aux ailes rouges; Mélançon, 1969; 246). Mais aucun chant n'est plus typique des lacs du plateau laurentien que celui du Plongeon huard, oiseau qui figure d'ailleurs sur la pièce d'un dollar canadien. Cinquante lacs portent le nom de «Lac à Huart» dans le répertoire toponymique du Québec (Morency, 1983-84, #27; 7). Ses chants sont particulièrement impressionnants aux confins du jour, comme si l'oiseau avait le don de choisir le moment et de trouver l'endroit précis du lac pour que son chant porte le plus loin possible. Et on en entend souvent des échos, des réponses en fait, venus de plus loin encore.

Il arrive que la concentration des populations d'oiseaux soit très grande et que ceux-ci forment de véritables colonies : leurs sons confèrent alors une empreinte incontournable aux lieux qu'elles occupent. C'est le cas de l'île Bonaventure en Gaspésie, proche du célèbre Rocher percé, avec ses Fous de Bassan. Les héronnières sont aussi des lieux fascinants. Les Grands Hérons ont tendance à nicher en groupes dans des arbres à une hauteur variant de 9 à 20 mètres (Stokes, 1997; 33). Ces nids sont comme de grandes plates-formes faites de branches garnies de brindilles

plus fines et de végétation. Les Hérons emplissent alors l'espace de *Crônc* rauques et gutturaux, de *Roc-roc* agressifs et de claquements de becs (Stokes, 1991; 33). Ces oiseaux modifient considérablement leur milieu. Visitant une héronnière de plus de 200 nids située sur une île dans un lac, Morency (1992; 48) relate qu'il y régnait comme «*un désordre de fin du monde*» :

C'était un entassement de nids tombés avec toute leur charge, de squelettes de héronneaux, de poissons en décomposition, de cadavres, de fientes. Et quelle odeur! Une touffeur acide, l'apothéose du remugle animal. Mais les héronnières ne sont pas faites pour les humains, et les Hérons ne sont pas reconnus pour la finesse de leur odorat.

Les propriétés acoustiques du milieu lui-même confèrent aux chants d'oiseaux qui en sont typiques une «enveloppe» toute aussi typique. Ainsi dans la prairie nord-américaine, les sons «*s'évaporent comme s'ils n'avaient jamais existé*» (Schafer, 1979; 55) : «*aucun écho ne répond à la voix, et elle meurt en ondulations qui se perdent à l'infini*» (Thomas Nuttall, 1819; cité par Schafer, 1979; 297). Par contre, «*les épaisses forêts de Colombie britannique possèdent des propriétés remarquables de réverbération*» (Schafer, 1979; 297).

3.2 CONCERTS D'OISEAUX : LE CYCLE DES SAISONS

Les concerts d'oiseaux sont inscrits dans le temps de la nature scandé par la ronde des saisons et l'alternance du jour et de la nuit.

En mars, à la fonte des neiges, les Bruants des neiges se réunissent dans le sud du Québec pour se nourrir. C'est tôt et les Anciens croyaient que ces petits oiseaux, qu'ils nommaient «moineaux blancs», ne se nourrissaient que de neige (Morency, 1983-84; #24, 3). Les deux sexes font bandes à part et vocalisent abondamment. En avril, ils quittent le sol pour se percher en groupes, signe qui annonce leur départ imminent pour l'arctique où ils parviennent à la fin avril alors que les neiges tiennent encore bon. Mais pouvant dormir au vent à -30 degrés (Mélançon, 1969; 51), le Bruant n'a pas froid aux yeux, et le ciel nordique se remplit alors de ses notes cristallines. Les Inuits disent alors qu'Amauligak est revenu, l'oiseau annonciateur du printemps (Morency, 1983-84; #24, 4). Son chant comble ses admirateurs : «*C'est l'oiseau canadien qui*

chante le mieux, ne le cédant guère au Rossignol de France», affirmait le Père Charlevoix (cité par Mélançon, 1969; 51). Un chant : plutôt des chants, variés, puissants, timbrés, se déclinant dans plusieurs dialectes régionaux et d'autant plus marquants qu'ils fusent dans un environnement silencieux.

Plus au sud, certaines espèces précoces sont réputées annoncer la venue du printemps. Quelques unes le font à leurs risques et périls, tel le Merlebleu de l'est qui, insuffisamment adapté contre le froid, doit à l'occasion battre temporairement en retraite (Mélançon, 1969; 132). Pour Morency (1983-84; #28, 2), le sifflement discret de la Mésange à tête noire est véritablement *«le premier signe sonore du printemps»* : *«C'est le temps de la flûte des bois»*, disaient les Amérindiens. Le Pluvier kildir est l'oiseau de rivage le plus hâtif à revenir au printemps, soit autour du 20 mars dans le sud du Québec (Henri, 2000; 13) : les habitants des zones rurales connaissent bien ses Kildm̃ kildm̃ kildm̃ incisifs.

À peine plus tard commence à se faire entendre le premier «beau» chant du printemps, celui du Merle d'Amérique : *«Il s'égosillera près des fenêtres dès cinq heures, aux premières approches de l'aube. Il n'y a plus de doutes maintenant : les gelées sont terminées, le Merle a parlé»* (Morency, 1983-84; #28, 5). En fait, bien des Merles passent l'hiver ici et sont donc bien placés pour être, plus encore que l'Hirondelle, les messagers du printemps (Mélançon, 1969; 38).

Les concerts printaniers se transforment et s'enrichissent avec la succession des arrivées des espèces : les Pics et la Bécassine des marais sont plus sonores en avril alors que la plupart des Parulines, Moucherolles ou Orioles ne sont pas encore revenus; à la fin d'avril, la Grive solitaire arrive une ou deux semaines plus tôt que la Grive fauve et la Grive des bois; finalement, le nombre total d'espèces semble plafonner vers la fin mai (Cyr, Paquin, Larivée, 1995; 21).

D'une façon générale, c'est au printemps que l'on entend le plus de chants. Puis, avec l'éclosion des œufs et les activités liées aux soins des jeunes, les chants se font plus discrets. Lors de la période de la mue qui suit, les oiseaux, plus vulnérables, chantent très peu. Mais à l'automne, l'activité vocale connaît chez quelques espèces un certain regain sans toutefois retrouver l'intensité printanière. Ces disparités pourraient s'expliquer par les bases hormonales du chant. Des études menées chez le Canari (oiseau qui n'est pas présent au Québec) indiquent

qu'au printemps, lorsque le niveau de testostérone est élevé, le chant est cristallisé mais, qu'en été et en automne, les gonades ayant régressé, le chant devient instable et certaines syllabes en sont perdues (Campan et Scapini, 2002; 208).

Ce n'est là qu'une tendance générale contre laquelle certaines espèces semblent se rebeller. Le Bruant indigo ne fait rien comme les autres en matière de chant. Durant la période de nidification, le mâle ne cesse pas de chanter. Plus il se perche haut dans les arbres, plus son chant devient élaboré et jubilatoire! En mai et juin, ses strophes mélodiques comptent entre 6 et 13 notes; mais en juillet, elles en comptent jusqu'à 19 : plus il fait chaud, plus son chant est vif et celui-ci atteint toute son ampleur au moment même où la plupart des espèces se font discrètes. Et le Bruant indigo poursuit ainsi jusqu'en août, tout comme le Chardonneret jaune alors que les plants de chardon, sa nourriture préférée comme l'indique son nom, donnent leurs graines (Morency, 1992; 286-287).

Silencieux pendant quelques semaines à la fin de l'été, certains comme le Bruant des marais (qui chante de jour comme de nuit) reprennent leur tour de chant à l'automne (Stokes, 1997; 426). Cas plus intrigant : alors que seul le mâle du Moqueur polyglotte chante au printemps, les deux sexes font concert à l'automne (Stokes, 1989; 1 : 209). Peu territoriale, la Corneille d'Amérique est bien connue pour ses grands et bruyants rassemblements d'automne (et même d'hiver), ces «mariages de Corneilles» comme disaient les Anciens (Stokes, 1989; 1 : 169).

Même en hiver, notamment près des mangeoires, on peut entendre chanter Cardinaux, Mésanges et autres braves qui, malgré le froid, préféreront profiter de la nourriture gracieusement offerte plutôt que de migrer. Tant qu'au Troglodyte de Caroline, espèce sudiste mais dont l'aire de distribution s'étend peu à peu vers nous, il chante à l'année longue en multipliant les variantes de son chant jusqu'à une quarantaine de versions différentes (Stokes, 1997; 324).

Certaines espèces modifient leur chant tout au long de l'année y compris lors la saison de reproduction. Nous avons signalé ce fait au chapitre précédent, chez le Goglu des prés et les Parulines.

Les migrations contribuent donc aux modifications des concerts d'oiseaux dans le cycle annuel. C'est sur la route des migrations que se produisent les concerts d'oiseaux les plus

spectaculaires : là se distingue particulièrement l'ordre des Ansériformes, celui des Oies et des Canards. Plusieurs espèces se déplacent en volées aux formes géométriques, ligne ou formation en «V», dont les appels sonores réussissent souvent à percer le ronronnement des villes. Voir et entendre les grands rassemblements de ces oiseaux constitue une expérience forte. Les régions de Cap Tourmente, de Montmagny et de Baie-du-Febvre sont indissociables des tonitruantes symphonies des Oies des neiges qui s'arrêtent là par centaines de milliers chaque année en faisant retentir leur puissant cacardage. Si des fermiers n'apprécient guère de voir les Oies venir se nourrir sur leurs terres en débordant des battures du fleuve où se trouve leur nourriture privilégiée, les régions visitées bénéficient d'une manne économique apportée par les touristes et les chasseurs qu'accueillent centres d'interprétation de la nature et pourvoiries. Mais plus encore : pour les gens de ces localités, l'Oie des neiges est devenue un emblème. Ainsi, sur l'Île-aux-Grues, l'oiseau est *«une sorte de fétiche qu'on retrouve dans toutes les maisons, découpée et cousue sur les catalogues, tricotée sur les chandails et sculptée par tous les sculpteurs amateurs de l'île»* (O'Neil, 1991; 52). On y trouve, bien sur, une *Auberge de l'Oie Blanche*, et les fromages locaux arborent sa silhouette sur leurs emballages, certains ayant été réalisés par le peintre Jean-Paul Riopelle (1923- 2002) qui y a vécu plusieurs années. L'Oie des neiges n'est pas seule dans ces nuées : en écoutant bien, il est possible d'y distinguer les voix plus discrètes d'autres Ansériformes, dont l'Oie de Ross plus petite de taille et au cacardage plus aigu. Ailleurs, ce sont les volées et les rassemblements des Bernaches du Canada, avec leurs *Honk* et *Honk-é-lonk* sonores, qui deviennent emblèmes des lieux (Elliott et Mack, 1991; 13).

3.3 CONCERTS D'OISEAUX : LE CYCLE DU JOUR

Dans un milieu écologique donné, les concerts d'oiseaux se modulent selon les saisons mais aussi selon les heures de la journée. De façon générale, le cycle du chant selon les saisons reproduit à grande échelle le cycle du chant de la journée : un maximum au matin et au printemps, un minimum à midi et en été, un certain regain en fin de journée et à l'automne, une discrétion dans la nuit et en hiver. Les oiseaux chantent moins lors des températures «extrêmes» du jour comme de l'année : le meilleur moment de la journée pour les entendre en plus grand

nombre se situe entre une demi-heure avant le lever du soleil et deux heures après. Après le regain de fin d'après-midi, les chants de certaines espèces, dont les Grives, resteront bien présents jusqu'au coucher du soleil.

Comme il en allait dans le cycle des saisons, chaque espèce a néanmoins ses préférences et la symphonie résultante se modifie constamment par l'ajout et la disparition de certains chants. Comme signalé précédemment, le chant du Merle d'Amérique annonce le printemps mais aussi le petit matin dans des Tchîrili tchiriop insistants, bien timbrés et sonores aux multiples variantes (Stokes, 1997; 340) :

Les citadins en villégiature qui aiment faire la grasse matinée trouvent qu'il commence à chanter bien tôt le matin. Ils préféreraient un réveil qui soit réglé pour une heure plus urbaine que celle qui marque les premières lueurs de l'aube. Ils oublient que le Merle applique à la lettre le proverbe anglais : *the early bird catches the worms* (Mélançon, 1969; 40-41).

Réputé pour faire lever le soleil, le chant du Coq est un classique presque universel des campagnes : plusieurs gags lui sont consacrés dans les aventures d'*Astérix le gaulois*!

L'arrivée successive des différentes voix d'oiseaux caractérise chaque milieu écologique. Pour la forêt laurentienne au printemps :

Il est 4h30 du matin (...). Les oiseaux chantent déjà beaucoup. Certains, comme les Grives, sont à peu près au maximum de leur période de vocalisation matinale; dans deux heures environ, on ne les entendra presque plus (...). Les Merles chantent déjà, nombreux. Les Roselins s'éveillent. Les Viréos sont encore silencieux. Les Parulines commencent tout juste à gazouiller... (Cyr, Paquin et Larivée, 1995; 20).

La tendance du cycle journalier mentionnée précédemment n'est que générale. Bien connu pour sa curieuse habitude de prendre des bains de poussière (Stokes, 1997; 413), le Bruant vespéral chante de jour mais, comme son nom l'indique, c'est à la fin du jour que son art se déploie complètement dans un chant clair, flûté, très simple dans sa ligne mélodique et «*qui évoque pour moi l'extrême de la sérénité*» (Morency, 1983-84; #20, 6). Malgré la petite taille de l'oiseau, les premières notes de son chant sont graves et profondes avant de mener à des trilles terminaux (Morency, 1983-84; #30, 7).

Reste que parmi les Passereaux du Québec, peu chantent la nuit en pleine noirceur. Tout de même, le Bruant à gorge blanche, la Paruline masquée et le Troglodyte mignon le font occasionnellement (Savard et Robert, 1997; 20). Troglodyte des marais, Paruline couronnée, Bruant à queue aiguë, Bruant de Lincoln et Bruant des marais sont davantage reconnus pour chanter la nuit (Savard et Robert, 1997; 20, confirmé par Stokes, 1997; 426). Par contre, le Bruant de Le Conte, le Troglodyte à bec court et le Moqueur polyglotte peuvent vocaliser aussi assidûment la nuit que le jour (Savard et Robert, 1997; 20, confirmé par Stokes, 1997; 342). Le Bruant de Le Conte est le plus volubile du dernier groupe, chantant de nuit autant par temps calme que par temps venteux, autant sous le ciel étoilé que sous une faible pluie, voire aussitôt après le passage d'un orage violent et de pluies abondantes (Savard et Robert, 1997; 20).

Pourquoi ces quelques Passereaux chantent-ils ainsi de nuit alors que les autres, formant la grande majorité, restent silencieux? Sans prétendre pouvoir répondre d'une façon définitive, Savard et Robert (1997; 20), qui ont étudié ces mœurs, pensent que :

[Comme] ces oiseaux habitent des milieux où la végétation herbacée est dense et où les bruits ambiants, de jour, sont souvent forts, comme c'est le cas dans bien des marais, le fait de chanter en pleine nuit leur permettrait de mieux se faire entendre, une attitude très importante pour les oiseaux chanteurs en période de nidification.

D'autant plus que, concernant le Bruant de Le Conte, son chant est à peine audible à une distance de seulement 200 mètres. De son **tric-ki-TI-TZZZZZ...-ti**, les deux premières syllabes et la note finale sont très aiguës et souvent inaudibles; le trille bourdonné central est habituellement l'unique portion perceptible, du moins pour les oreilles humaines (Savard et Robert 1997; 19-20).

Il arrive que le chant soit grandement modifié la nuit. Au mois d'août, les Grives commencent déjà à migrer vers le sud en volant plutôt de nuit. Leurs chants nocturnes diffèrent alors souvent de leurs vocalises diurnes : beaucoup moins élaborés, ils ressemblent davantage à de simples cris, ce qui pose des problèmes pour l'identification précise des espèces (Cormier, 2000; 24). Certaines conditions particulières peuvent aussi modifier les habitudes de chant. En ville, un chanteur diurne comme le Bruant à gorge blanche peut aussi chanter de nuit : on croit que l'éclairage urbain est responsable de ce changement, en donnant l'impression à l'oiseau d'être en plein jour (Gingras, 1995; 74).

La nuit, le relais est évidemment pris par les espèces nocturnes appartenant à d'autres ordres d'oiseaux : Hérons, Canards, Râles, Engoulevents, etc. Un autre oiseau emblématique de l'Île-aux-Grues, le Râle jaune, petit oiseau de marais aux populations de plus en plus rares à cause de la perte de ses habitats naturels (prairies humides et marais), fait entendre de nuit ses **Tik tik tik tik** répétitifs ressemblant au son de deux cailloux que l'on frappe ensemble (Stokes, 1997; 133). Le chant de l'Engoulevent bois-pourri est tout aussi répétitif et hypnotique. Au printemps, la Bécasse d'Amérique est particulièrement volubile les nuits de pleine lune avec son appel, un **Bzzzît** nasillard, et les gazouillis étranges qu'elle produit avec ses ailes en se laissant tomber en zigzag depuis une hauteur de 60 à 90 mètres (Stokes, 1997; 184).

Mais les grands chanteurs nocturnes restent les Strigiformes : Hiboux et Chouettes, oiseaux fascinants à propos desquels circulent tant de légendes à cause de leur association au monde mystérieux de la nuit pour lequel ils sont si bien adaptés. Les sons qu'ils produisent sont totalement différents de ceux des oiseaux diurnes, depuis les sifflements «électroniques» de la Petite Nyctale aux vocalisations impressionnantes de la Chouette rayée, en passant par les cris de chat et les «gazouillis de *Canari*» que le Hibou moyen-duc émet lorsqu'il regagne son dortoir avant l'aube (Stokes, 1997; 242). Le Grand-duc d'Amérique lance ses hululements sonores à des rythmes différents selon les individus (comme **Houhouhou houhou hou**), et ceux de la femelle sont plus aigus que ceux du mâle (Stokes, 1997; 235).

Plusieurs facteurs environnementaux peuvent modifier quelque peu le paysage sonore au cours d'une même journée. Par temps nuageux, le pic du matin est atteint en retard et celui du soir avance légèrement. Le temps doux fait augmenter la fréquence des chants au contraire du temps chaud. Le vent fait aussi baisser la fréquence. Les chants sont plus intenses avant et après la pluie, mais peut-être s'agit-il là d'une illusion acoustique créée par le fait que l'humidité fait porter les sons davantage. Une forte pluie entraîne une diminution marquée des chants qui, par contre, se maintiennent en cas de pluie fine (Burton et McNeil, communication lors du cours d'ornithologie au département de sciences biologiques de l'Université de Montréal, 1981).

3.4 CARTOGRAPHIE SONORE DU TERRITOIRE

Recenser les populations d'oiseaux permet de recueillir quantité d'informations essentielles pour connaître la répartition d'oiseaux par habitat, obtenir des indices de tendances annuelle ou saisonnière des effectifs de populations à long terme, comparer les avifaunes le long d'une succession écologique (changement de l'avifaune lorsqu'un habitat donné se modifie avec le temps) et déterminer la diversité et la richesse de certains milieux pour les comparer à celles d'autres milieux ou à celles obtenues au cours des années successives, que ces milieux aient subi ou non des influences environnementales ou des perturbations diverses (Cyr, Paquin et Larivée, 1995; 23-24). Mais ces études posent plusieurs problèmes. Traditionnellement était privilégiée la technique du filet japonais, filet que l'on tend entre des arbres et dans lequel les oiseaux viennent se prendre. En venant les délivrer, le chercheur note les espèces capturées et, souvent, bague les oiseaux avant de les relâcher.

Plus récemment, la possibilité d'identifier les espèces avec les chants a inspiré d'autres méthodes, moins intrusives et stressantes pour les oiseaux. Plusieurs existent maintenant dont la méthode IPA (*Indice ponctuel d'abondance*), originaire de France et adaptée en de nombreux pays dont la Finlande, les États-Unis et le Canada (Cyr, Paquin et Larivée, 1995; 24), le *Relevé des oiseaux de Noël* (CBC : *Christmas Bird Count*), qui a débuté dès 1900 et est administré par la *National Audubon Society* : c'est le plus important relevé d'oiseaux au monde avec les 45 000 bénévoles qui y prennent part (Stokes, 1997; xv), la méthode ÉPON (*Étude des populations d'oiseaux nicheurs* ou BSS en anglais, *Breeding Bird Survey*), initiée en 1966 et présentement administrée de concert par le *National Biological Survey* des États-Unis et le *Service canadien de la faune* (Stokes, 1997; xiv).

Les bases de la méthode IPA telle que pratiquée en Amérique du Nord peuvent donner un exemple concret de ces opérations. On détermine tout d'abord un certain nombre de points fixes d'observation dans l'habitat étudié : ce sont des stations d'écoute où l'observateur passera 5 minutes, ni plus ni moins. Chacune de ces stations s'étend sur un cercle de 150 mètres de rayon, au centre duquel se tient l'observateur. Les stations sont distantes d'au moins 400 mètres pour éviter de compter deux fois les mêmes individus. Pendant 8 à 10 semaines consécutives, un observateur bénévole visitera à chaque semaine 20 à 30 stations situées dans un même type

d'habitat et notera les oiseaux vus et entendus à chaque station. Les résultats seront ensuite transcrits sur ordinateur et compilés avec ceux des autres bénévoles pour ensuite être analysés (Cyr, Paquin et Larivée, 1995; 24). Les données recueillies servent à construire des cartes de répartition et de variation des populations d'oiseaux par espèce et dans le temps, et contribuent aussi à suivre les tendances à la hausse ou à la baisse des espèces.

Chacune de ces méthodes a ses limites. Par exemple, pour la méthode ÉPON (BSS), l'observation se fait le long de routes : en conséquence, il y a un risque de sous-évaluer les populations d'oiseaux habitant les milieux forestiers denses éloignés des routes (Joly, 1998; 19). Si elles procurent une grande valorisation aux bénévoles qui y participent, elles exigent en retour une concentration soutenue qu'il n'est pas toujours facile de maintenir :

L'observateur est souvent épuisé, la concentration n'y est plus. Il arrive souvent que l'observateur oublie de mentionner, par exemple, le Merle d'Amérique ou d'en faire le compte correctement. Audible pratiquement à chaque arrêt, il l'entend mais oublie de le mentionner. Il arrive aussi qu'il ne l'entend plus parce qu'il est concentré à écouter et à reconnaître les autres espèces (Joly, 1998; 19).

Malgré cela, elles sont suffisamment valides pour que les ouvrages ornithologiques les plus sérieux en fassent mention, dont Stokes (1997).

En plus de leurs buts initiaux, de tels travaux apportent des découvertes comme celles mentionnées précédemment au sujet des chants modifiés des Grives en migration nocturne (Cormier, 2000) et des habitudes vocales «excentriques» du Bruant de Le Conte (Savard et Robert, 1997), d'où leur importance considérable.

Une autre technique sonore utilisée par les ornithologues consiste à aller en nature avec un magnétophone et faire entendre des chants d'oiseaux enregistrés. C'est une technique auxiliaire pour certains travaux scientifiques mais, en réalité, elle est utilisée plutôt comme une coquetterie : le but est d'attirer le véritable oiseau, de le faire chanter en réponse et, plaisir ultime, de le voir pour cocher son nom sur une liste d'espèces! Certains oiseaux sont particulièrement stimulés par ce stratagème et, dans le cas de la Chouette rayée, toujours empressée de s'approcher, il y a lieu de se demander si à cette stimulation ne s'ajoute pas une forte dose de curiosité, chose que d'ailleurs plusieurs lui reconnaissent (Morency, 1983-84; #33, 6-7). On s'en

doute : cette technique a donné lieu aux pires abus. Pour cette raison, le *Code d'éthique* de l'Association québécoise des groupes d'ornithologues conseille fortement d'«*éviter d'utiliser de façon abusive les enregistrements sonores ou les imitations pour attirer les oiseaux plus discrets et de ne pas les utiliser dans les sites achalandés*» (1993). Le débat refait périodiquement surface. Dans le numéro Été 2001 de la revue *QuébecOiseaux*, Brunoni plaidait en faveur de l'utilisation «*avec discernement*» du magnétophone, sans résister à la tentation du sarcasme où se glisse un peu de mauvaise foi :

Certains moralisateurs qui interprètent le Code d'éthique sans nuance auront beau dire, je demeure convaincu qu'il vaut mille fois mieux, pour un oiseau, subir les écarts de conduite de quelques observateurs, que de voir le site qu'il fréquente livré aux mains de promoteurs (p. 46).

Quelques pages auparavant, Donna Gail Gaudet, ornithologue amateur qui a dirigé la rédaction d'une précieuse liste annotée des oiseaux de sa région, les Îles-de-la-Madeleine, affirmait, elle, «*se faire un devoir de respecter le code d'éthique et de le rappeler à ceux qui l'oublieraient*», comme cet homme qui utilisait son magnétophone de façon nettement abusive pour faire sortir du marais une Marouette de Caroline (p. 23)! Plusieurs sont d'ailleurs convaincus que telle pratique peut perturber le comportement des oiseaux. Une note bien visible dans le boîtier du disque *Voices of the Loon (Les voix du Plongeon huard)* produit par le *North American Loon Fund* donne cet avertissement : «*Please do not play recorded loon calls near waters occupied by breeding pairs. Such apparent challenges to their territory may interfere with the delicate nesting cycle and prevent successful breeding*» (Barklow, c.1980).

Quoiqu'il en soit, le comportement de tous les ornithologues en nature n'est pas exemplaire et apporte quelques fausses notes dans le paysage! Au point que le *Code d'éthique* précédemment cité y va d'autres recommandations un peu surprenantes telles : «*Éviter de fermer bruyamment les portières d'auto*» et «*Baisser le ton*»! Quelquefois, le «retour à la nature» à de quoi laisser perplexe : «*Les VTT et tous ces véhicules qui circulent sur les plages, les dunes, dans les forêts et dans les milieux humides brisent tout!*» (Donna Gail Gaudet citée par Shaffer, 2001; 23). Le problème ne date pas d'hier comme en témoignent ces lignes de Leopold, tirées de son ouvrage *Almanach d'un comté des sables* publié de façon posthume en 1949:

L'administration construit de nouvelles routes pour conquérir de nouveaux arrière-pays afin d'absorber l'exode accéléré par la construction des routes. L'industrie des gadgets se charge de matelasser le consommateur pour le protéger des aspérités de la vie sauvage (...). Pour celui qui recherche quelque chose de plus, le retour à la nature est devenu un processus autodestructeur, une quête perpétuelle qui n'aboutit jamais vraiment, l'une des grandes frustrations de la société mécanisée (p. 212).

Avec ces diverses recensions d'oiseaux, c'est une partie du paysage sonore qui se trouve cartographiée. Schafer est un des initiateurs de cette nouvelle façon de décrire le monde et a lancé, en 1971, le *Projet mondial d'environnement sonore* avec son équipe interdisciplinaire basée à l'Université Simon Fraser de Colombie britannique. En prenant pour base la carte géographique traditionnelle, il a proposé, par exemple, la carte des courbes isobels qui montre l'intensité sonore et fait apparaître au coup d'œil les secteurs les plus calmes et les plus bruyants d'une région géographique (Schafer, 1979; 188 et 358), ou la carte des faits sonores qui indique la répartition et la récurrence des sons, dont les chants d'oiseaux (Schafer, 1979; 188). D'autres propositions de l'auteur prennent plutôt la forme de graphiques, comme sa représentation des cycles du paysage sonore naturel sur la côte Ouest de Colombie britannique : des courbes y sont superposées qui montrent l'intensité relative des sons de la pluie et de la neige, de ceux de l'eau et de la glace, du chants des oiseaux, du chant des grenouilles, des cris de loups, du bourdonnement des moustiques, etc. Le résultat donne un aperçu visuel de la progression du paysage sonore en fonction des heures du jour ou des mois de l'année (exemples pp. 314 et 360).

Ces travaux sont d'autant plus intéressants que le bruit est devenu une problématique importante de nos milieux de vie. Cependant, alors que tous peuvent comprendre l'essentiel d'une carte géographique ou d'un plan d'architecte, le savoir de base nécessaire pour en faire autant avec ces cartes acoustiques ne fait toujours pas partie de l'éducation courante et celles-ci sont donc peu répandues. Il en va d'ailleurs de même pour parler de musique : nous nous trouvons souvent dépourvus parce que peu d'entre nous ont reçu au cours de leur éducation les notions de base de cette discipline. Nous vivons dans une culture d'abord visuelle et Schafer affirme partout que celle-ci est un véritable «*cloaque sonore*» ! Par ailleurs, plus mouvant encore que le paysage visuel, le paysage sonore reste en soi plus difficile à être représenté sous forme de cartes.

3.5 MUSIQUE : PAYSAGE ET ESPACE

Pour contrepointer ce que nous venons de dire, il est bon d'entrouvrir ici les portes sur la musique humaine. Lorsque l'art a pris son autonomie à l'époque des Lumières, des lieux se sont multipliés où l'art était admiré comme en des écrins précieux le protégeant de l'extérieur et, donc, de la nature : musées, galeries, salons, etc. La musique avait précédé ce mouvement. Les premiers théâtres publics d'opéra ont ouvert leurs portes à Venise dans la décennie 1630 pour se multiplier rapidement en Italie puis, sans tarder, ailleurs dans toute l'Europe. La musique instrumentale a suivi la tendance avec un peu de retard : les premières séries de concerts publics payants en salle sont lancées à Londres dans les années 1670 et, là aussi, cette nouvelle pratique fait rapidement boule de neige. Ces lieux sont encore aujourd'hui considérés comme les plus prestigieux pour l'art.

Mais d'autres possibilités existent qui font davantage cohabiter art et nature : théâtres antiques à ciel ouvert, concerts de rues, kiosques à musique dans les parcs, estrades temporaires sur les places publiques, amphithéâtres semi-couverts comme celui du Festival international de Lanaudière à Joliette. La multiplication de ces lieux, évidemment saisonniers sous notre climat!, illustre l'avancée d'une nouvelle sensibilité à l'environnement qui rejaillit sur la place de l'art dans le monde.

La mobilité physique des oiseaux a inspiré à l'homme de voler. La mobilité des concerts d'oiseaux lui aurait-elle inspiré ses tentatives pour mettre en espace sa propre musique? On retrouve de telles tentatives depuis les chants liturgiques en procession jusqu'aux parades militaires! Dès le début de l'ère chrétienne se pratique le chant en antiphonie : par exemple, deux groupes de chantres séparés dans l'espace chantent en alternance les strophes d'un psaume. Dans le théâtre musical, le drame liturgique (9^e-12^e siècles), les jeux profanes (Adam de la Halle, 13^e siècle) et plus tard l'opéra (inventé dans les années 1590), les chanteurs chantent en se déplaçant dans l'espace – l'espace évidemment relativement limité d'une scène. Cette pratique sera reprise par les chanteurs populaires qui gesticulent d'abondance, sautillent d'une extrémité à l'autre de la scène et, à l'occasion, se rendent chanter dans le public.

À la Renaissance, des compositeurs, comme Roland de Lassus (1532-1594), écrivent des motets ou des chansons en écho, conçues pour deux chœurs séparés qui se répondent. Cette technique sera portée à sa plus grande splendeur par les musiciens de la Basilique Saint-Marc-de-Venise jusqu'au début du 17^e siècle, dont Giovanni Gabrieli (1557-1612). Misant sur les caractéristiques physiques et acoustiques du lieu, leurs œuvres font souvent appel à deux voire à trois groupes de chanteurs et / ou instrumentistes disposés en divers endroits et dont les sons enveloppent littéralement les auditeurs. Peu après, Claudio Monteverdi exploitera ces idées tant dans ses opéras (*Orfeo*, 1607) que dans sa musique religieuse (*Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie*, 1610). Bien au fait de ces pratiques italiennes, Heinrich Schütz (1585-1672), pionnier du style baroque en Allemagne, les reprend dès ses *Psaumes de David* publiés en 1619. La France suit le mouvement qui mènera aux messes de Marc-Antoine Charpentier (c.1636-1704), certaines demandant jusqu'à quatre chœurs en plus de l'orchestre. La fin du 17^e siècle baroque invente le concerto où un instrument soliste placé au premier plan donne la réplique à l'orchestre situé derrière lui : ce genre spectaculaire et misant sur la virtuosité soliste connaîtra un succès durable jusqu'à nous.

Les 18^e et 19^e siècles sont un peu plus sages à cet égard. Tout de même, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) compose deux œuvres de «musique environnementale» bien avant la lettre, devant être exécutées en plein air et comptant encore parmi ses plus célèbres. *Water Music* (1717) a été littéralement créé sur l'eau :

Mercredi soir 17 juillet, vers huit heures, le roi (George 1^{er}) s'embarqua à Whitehall sur une barge ouverte dans laquelle se trouvaient aussi la duchesse de Bolton, la duchesse de Newcastle, la comtesse de Godolphin, Madame Kilmanseck et le comte d'Orkney. Et il remonta la rivière en direction de Chelsea. Il y avait également plusieurs autres barges avec des personnes de qualité et un si grand nombre d'embarcations que la rivière entière en était en quelque sorte recouverte.

Une barge de la *City Company* était utilisée pour la musique : 50 instruments de toutes sortes qui jouèrent pendant tout le trajet à partir de Lambeth (tandis que les barges étaient entraînées par la marée jusqu'à Chelsea sans qu'il soit nécessaire de ramer) les plus plaisantes symphonies composées pour l'occasion par Mr Haendel. Elles plurent tellement à Sa Majesté qu'elles durent être jouées trois fois pendant l'aller et le retour.

À onze heures, Sa Majesté débarqua à Chelsea où un souper était préparé et, là encore, il y eut un autre concert très plaisant qui se termina à deux heures. Après cela, Sa Majesté regagna sa barge et revint par le même chemin, et la musique continua à jouer jusqu'à ce qu'elle ait touché terre.

(*Daily Courant* de Londres, 19 juillet 1717; cité par Ouellette, 1997)

Puis en 1749, Haendel sonorise des feux d'artifice avec sa *Royal Fireworks Music*. Ces œuvres traduisent l'amour de la nature d'un compositeur qui, passionné d'horticulture, échangeait par correspondance des bulbes de plantes avec son collègue Georg Phillip Telemann!

Dans la seconde moitié du 18^e siècle, Wolfgang Amadeus Mozart s'émerveillait des concerts nocturnes en plein air qui emplissaient de musique les rues de Salzbourg. De cette forte impression naquit un *Notturmi*, œuvre de plein air pour quatre orchestres disposés de plus en plus loin des auditeurs et qui se répondent en échos dans l'espace. Dans son opéra *Don Giovanni* (1787), Mozart fait jaillir la musique de tout l'espace scénique y compris des coulisses. À l'occasion, le procédé d'écho est repris mais sans toujours une véritable mise en espace, comme dans la *Symphonie #38* de Haydn (en do majeur; c. 1769) : les échos sont créés au sein même de l'orchestre, sans le moindre déplacement de musiciens. Quelques décennies plus tard, Berlioz tire des effets spectaculaires avec des groupes de cuivres spatialisés dans son *Requiem* (1837).

À la fin du 19^e siècle, cette pratique de spatialisation semble connaître un certain regain : ainsi Gustav Mahler utilise un orchestre en coulisse, distinct de l'orchestre principal, pour créer des effets de lointain et de perspective dans *Das Klagende Lied* (une œuvre de jeunesse qui n'a guère connu de succès et donc exercé d'influence) et surtout dans sa *Deuxième Symphonie, Résurrection* (1888-1894). Le 20^e siècle cherchera à systématiser la mise en espace de la musique : dans *Terretektorh* (1965-66), Iannis Xénakis éparpille 88 instrumentistes dans le public! Mais c'est véritablement la musique électroacoustique qui l'épanouira avec sa possibilité d'entourer le public de haut-parleur et de faire littéralement virevolter les sons dans l'espace.

Nous reviendrons aux considérations purement musicales dans les chapitres 5 et 6, mais nous pouvons néanmoins déjà admettre que la musique humaine reste beaucoup moins mobile que celle des oiseaux, la mobilité étant inscrite dans la nature même de cette dernière. Cependant, quelques compositeurs ont été stimulés par les dimensions environnementales des chants d'oiseaux et s'en sont servis pour créer des œuvres assez singulières. Ainsi dans *Réveil des oiseaux* (1953), pour piano et petit orchestre, Olivier Messiaen condense en une vingtaine de minutes les concerts d'oiseaux qu'un observateur peut effectivement entendre au printemps dans une forêt française, entre minuit et midi.

En forêt, j'ai noté, par exemple, un merle, mais je sais qu'en même temps ont chanté un pinson, une fauvette grisette et un rossignol : je l'indique sur mon papier et je note très exactement le chant de ce merle puis, le lendemain, je reviendrai à la même place pour noter seulement le pinson et la fauvette ; le surlendemain, je noterai le rossignol et ainsi de suite. Enfin, je combine après coup ces cinq, dix ou vingt chants. La combinaison obtenue est vraisemblable bien qu'elle ne soit pas exactement celle que j'ai entendue... (Messiaen, 1986; 102).

La partition s'ouvre sur un solo de piano inspiré par le chant nocturne du Rossignol ; les instruments de l'orchestre se joignent progressivement à lui ajoutant les vocalisations de la Chouette chevêche, de l'Alouette lulu, du Merle noir, etc. C'est l'aube : tous les instruments imitent les protagonistes du «grand tutti» : Rouge-gorge, Rouge-queue de muraille, Coucou, Pouillot véloce, Corneille noire, Huppe, Pie, Loriot, etc. Au lever du soleil, le grand tutti s'arrête brusquement pour laisser place aux chants plus épars de la matinée : Fauvette à tête noire, Fauvette grisette, Linotte, Grive musicienne; le tout menant à un passage soliste du piano rassemblant des chants de Verdier, Mésange bleue, Serin cini, Sittelle, Troglodyte, Chardonneret, Étourneau sansonnet, etc. À midi : *«Grand silence. Troublent encore une fois ce silence : 2 Pinsons par 2 violons, le tambourinage du Pic épeiche par le wood-block. Enfin, reste seulement le Coucou, très loin, par les blocs chinois pianissimo...»* (les noms d'oiseaux et les descriptions proviennent de la préface de la partition, écrite par le compositeur, Éditions Durand).

Du même compositeur, les treize pièces du monumental cycle pour piano *Catalogue d'oiseaux* (1956-58) mettent en scène autant d'oiseaux, entourés de leurs congénères habitant les mêmes milieux écologiques qu'eux et *«tout le contexte d'éclairages, d'odeurs, d'ombres, de lumière, de parfums»* (Introduction de la partition).

3.6 LE TEMPS DES OISEAUX

3.6.1 Temps cyclique

Les concerts collectifs des oiseaux sont ainsi liés au temps cyclique de la nature. Ce temps cyclique est aussi un temps pourvu de progressions et d'irrégularités. La durée de la période ensoleillée du jour varie tout au long de l'année : courte en hiver, longue en été. La chaleur estivale comme le froid hivernal ne s'installent pas tout à fait à la même date d'une année à

l'autre. D'ailleurs, selon les années, les étés peuvent être plus ou moins chauds, les hivers plus ou moins froids; le temps peut être plus ou moins ensoleillé, plus ou moins nuageux. Bref, malgré sa stabilité apparente, ce temps cyclique ne ramène jamais tout à fait les mêmes conditions. Et sur une échelle géologique, il est bien su que les climats ont grandement varié.

Les chants individuels des oiseaux sont enracinés dans ce temps cyclique. Par conséquent, ils présenteront eux aussi, à leur petite échelle, des éléments de stabilité et des éléments imprévisibles. Le rythme des chants d'oiseaux n'est donc pas un rythme mathématique fixe : contrairement à la musique humaine, celle des oiseaux n'utilise pas des durées mathématiquement proportionnelles entre elles comme, par exemple, une noire qui vaut deux croches ou quatre doubles-croches. Les rares cas que l'on pourrait trouver, comme par exemple le chant du Coucou, sont des exceptions qui ne font que confirmer la règle. Des films d'animation ont tiré des effets humoristiques en montrant des animaux se dandiner comme des humains au son de chansons *pop*! Aucun animal ne danse ainsi sur des rythmes mathématiques simples et réguliers! Et pourtant, les oiseaux dansent : plusieurs espèces ont des danses nuptiales très élaborées, mais elles n'obéissent pas au rythme de la musique humaine. Ce sont des danses fractales.

3.6.2 Figures et temps fractals

Les chants d'oiseaux utilisent plutôt des rythmes qui pourraient être qualifiés de fractals, pendants sonores des objets fractals. Ces objets sont une découverte récente découlant de la physique du chaos inaugurée par le mathématicien français Henri Poincaré (1854-1912). Auparavant, les scientifiques croyaient que, tendant vers des formes pures et régulières, le cosmos était une grande horloge : Pierre Simon, marquis de Laplace (1749-1827) consacra l'expression de «mécanique céleste» dans le titre de son plus important traité (Trinh, 1998; 147). Mais depuis quelques décennies, les scientifiques ont constaté qu'au contraire la nature adore les fractales!

Traditionnellement, les objets étaient décrits en terme des trois dimensions correspondant à des nombres entiers : la ligne (dimension 1), le plan (dimension 2) et le volume (dimension 3). Or, beaucoup d'objets ne peuvent être décrits adéquatement dans ces termes idéalisés. Par

exemple, un éboulis de roches, contenant plusieurs interstices irréguliers, n'est pas réellement de dimension 3 mais plutôt d'une dimension fractionnaire comprise entre 2 et 3 dont la valeur exacte est 2.7 (Trinh, 1998; 174). Ce sont des fractales, donc des dimensions fractionnaires, qui représentent le mieux quantité de choses naturelles : les côtes tourmentées de la Gaspésie, la forme des feuilles des plantes, les motifs sur certains coquillages, le système circulatoire des animaux, la structure des poumons et celle des plumes des oiseaux pour ne nommer que ces quelques exemples.

Caractérisés par des ramifications extrêmement complexes dans l'espace, les objets fractals possèdent une propriété étonnante, celle de faire tenir d'immenses surfaces dans des volumes restreints. Par exemple : la surface des poumons d'un être humain est équivalente à celle d'un court de tennis (Trinh, 1998; 174); la surface aérienne d'un arbre de 40 mètres de haut est d'au moins 10 000 mètres carrés; la surface des racines d'un simple plant de seigle est de 75 000 alors que celle d'un grand arbre dépasse les 1 600 000 (Hallé, 1999; 44)!

On peut obtenir une figure fractale en ramifiant et en réitérant une forme originelle simple. En 1915, le mathématicien polonais Warclaw Sierpinski proposait ses «dentelles fractales» conçues ainsi (figure 3.1) :

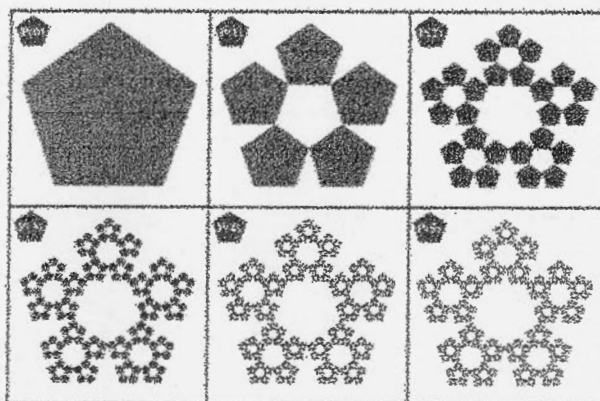


Figure 3.1 : Dentelle de Sierpinski (reproduite par Casiro, 2004; 54)

Des formes naturelles, comme celle du feuillage de l'asperge ou du fenouil, peuvent être approchées par le même jeu mathématique (figure 3.2) :

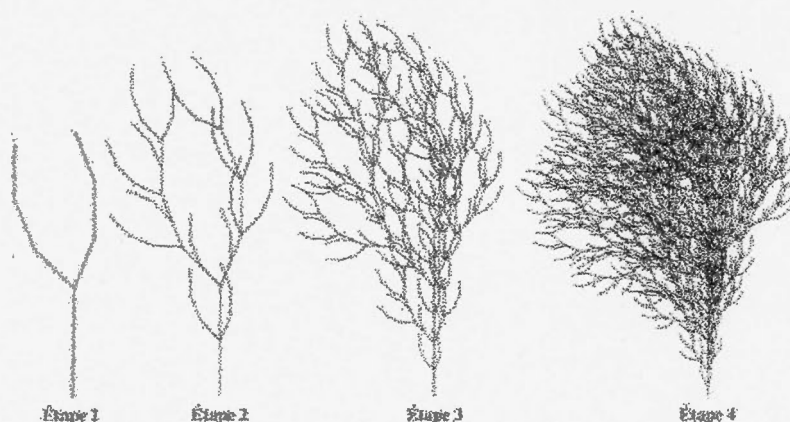


Figure 3.2 : Buisson fractal (Casiro, 2004; 20)

Ces modèles ressemblent à de nombreux objets naturels, telle cette véritable fronde de fougère (figure 3.3) :



**Figure 3.3 : Fractale naturelle : fronde de fougère
(Reproduite par Ferréol, 2004; 73)**

... ou encore les plumes des oiseaux (figure 3.4)!

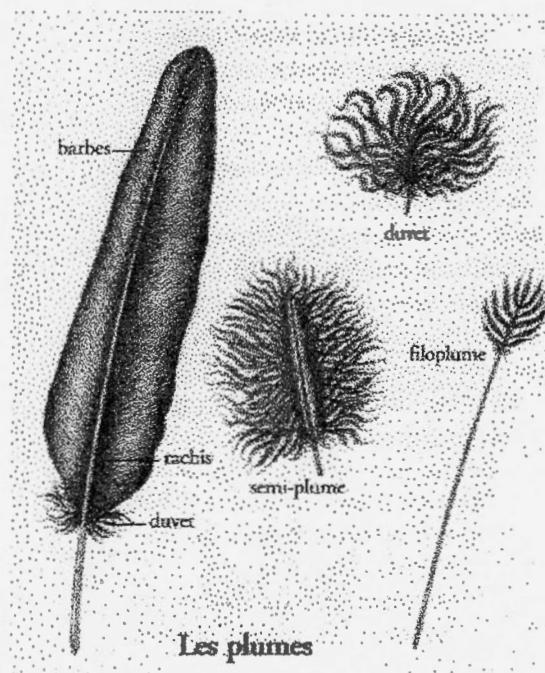


Figure 3.4 : Fractales naturelles: les plumes des oiseaux
(Tiré de Gingras, 1995; 24)

Les mathématiques fractales sont de conception récente mais en fait nous sommes entourés d'objets fractals. Ceux-ci ne sont donc pas des abstractions ou des «monstruosités» mathématiques. Nous verrons aux chapitres 4 et 7 que les représentations de plusieurs chants d'oiseaux par sonagrammes donnent des figures fractales (nous verrons en quoi consiste les sonagrammes au chapitre 4). La chose est particulièrement vraie des chants des Grives, tant pour leur rythme que pour leur ligne mélodique (voir notamment les figures 7.12, 7.20, 7.24 et 7.28). Il y aurait lieu de pousser la recherche sur ce point précis mais, intuitivement, il serait possible de postuler que tous les chants d'oiseaux sont fractals. Seul le coefficient de fractalité varierait selon les espèces : par exemple, il serait très élevé pour la Grive solitaire (figure 7.28), moindre pour le Merle d'Amérique (figure 7.16) et bas pour le Moucherolle phébi (figure 4.22). En tenant compte de différents critères, il pourrait éventuellement être possible de donner une valeur numérique à un tel coefficient de fractalité des chants... Liée au temps naturel, la musique des oiseaux est

fractale parce que ses rythmes ne peuvent être représentés de façon exacte par des valeurs rythmiques simples. Cela pose évidemment un terrible problème pour les musiciens qui voudraient les transcrire en notation musicale usuelle!

3.6.3 Art fractal, musique fractale

Comme les formes fractales naturelles, les musiques fractales naturelles ne sont pas des chimères extravagantes mais, au contraire, des «évidences» liées à la vie elle-même : écoulement de l'eau, bruit du vent dans les feuilles, chants d'oiseaux, etc. C'est dire qu'un art inspiré par les fractales devrait posséder la même évidence. On trouve effectivement des formes fractales chez des peintres aussi différents que Albrecht Dürer (1471-1528), Katsushika Hokusai (1760-1849; figure 3.5) ou Salvador Dali (1904-1989) (voir plusieurs exemples dans Tangente, 2004). Plus récemment, des artistes ont directement utilisé les mathématiques fractales pour créer leurs œuvres, avec des résultats esthétiques à tout le moins intéressants (voir à nouveau plusieurs exemples dans Tangente, 2004).

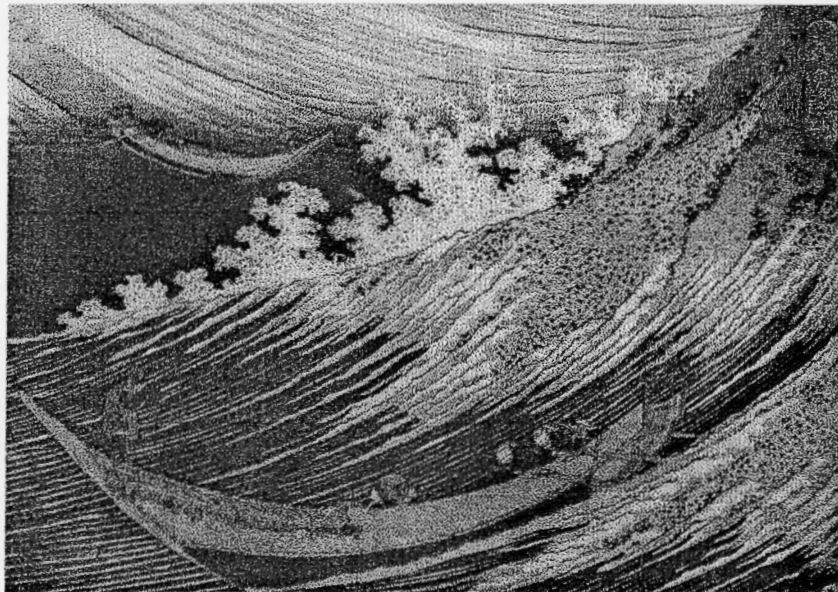


Figure 3.5 : Hokusai: *Mer déchaînée au large de Choshi* (1833). Les vagues et l'écume des eaux montrent des formes fractales. L'écume au-dessus des vagues est très proche de la figure fractale mathématique connue sous le nom d'«île quadratique de Koch» (Tangente, 2004; 62).

La musique semble en retrait. À l'image des fractales naturelles, une musique fractale humaine devrait se baser sur des éléments fondamentaux simples, réitérés (répétés) sur différents ordres de grandeur (plus vite, plus lent) et ramifiés (variés, paraphrasés), cela dans un «temps fractionnaire» hors de la pulsation du temps mathématique. C'est ainsi que procèdent les oiseaux, selon un «coefficient de fractalité» variable selon les espèces. Sur cette base, certains considèrent que la polyphonie canonique ou fuguée de la Renaissance et du Baroque serait une ébauche de musique fractale, mais c'est peut-être trop dire. Dans la musique dite «contemporaine», le courant aléatoire (représenté notamment par John Cage) de même que le courant post-sériel ont utilisé le temps non-mesuré depuis les années 1950. Cependant, ces musiques recourent à des structures fondamentales complexes (ou simplement compliquées) et ont renoncé à la répétition, souvent considérée comme une «facilité» suspecte de compromis envers les attentes du public (voir à ce sujet l'analyse de Duteurtre, 1995). Peut-être en réaction à ces derniers, le courant minimaliste, né quelques années plus tard aux États-Unis, a revalorisé les structures simples répétées et ramifiées. Par contre, il a aussi systématisé l'emploi de la pulsation mathématique stable. Plus récemment, les œuvres fractales qu'ont proposées quelques compositeurs comme Richard Voss, Bernard Fort, Hugh McDowell, Chris Sansom ou Godric Wilkie sont essentiellement des transcriptions sonores d'équations mathématiques fractales (Zalmanski, 2004; 58-59). *«Mais ces expériences musicales paraissent cependant beaucoup moins intéressantes d'un point de vue artistique, que les transpositions relatives à l'art graphique, remarquablement esthétiques en général»* (Zalmanski, 2004; 59).

Peut-être que les musiciens s'y sont-ils tout simplement mal pris en allant chercher leur inspiration trop loin, hors du domaine «évident» de la musique fractale naturelle. Peut-être aussi que les meilleurs jalons pour une musique fractale humaine proviennent non pas tant de courants récents que de répertoires anciens que l'on a omis de consulter.

3.6.4 Fractales et rythme de la musique des hommes

Le rythme illustre ainsi une des rares différences fondamentales entre la musique des oiseaux et celles des hommes. Le rythme de la musique des hommes se réfère à un temps mathématique, abstrait, hors nature, qui est celui des horloges :

Par nature et par essence, l'horloge a dissocié le temps des événements humains et les événements de la nature. L'horloge est une machine, une œuvre d'artifice, un appareil fait de main d'homme et sans modèle dans la nature – le genre d'invention pour laquelle il a fallu projeter, réfléchir, essayer, et tout cela en s'y reprenant souvent. Mais quelqu'un, ou plutôt quelques-uns tenaient à suivre et à marquer le temps – non seulement pour le connaître, mais pour en user (Landes, 1987; 49).

L'invention de ce temps artificiel et de sa mesure a radicalement transformé la culture, la science, l'économie, bref l'ensemble de la pensée humaine et de l'organisation sociale. Dans un ouvrage exceptionnel, Landes (1987) a retracé l'histoire de cette mutation capitale. Pour notre propos, disons simplement qu'à défaut de l'avoir inventé, c'est l'Occident qui a développé l'horloge (avec un premier *boom* au 13^e siècle) et que c'est en Angleterre en 1306 que fut voté un premier règlement fondé sur l'heure des horloges avec une valeur sociale normative (Landes, 1987; 125). Or, c'est précisément à la même époque que les musiciens ont commencé à noter par écrit les valeurs rythmiques du temps musical mathématique. Dès le 13^e siècle, le rythme ternaire devient la norme (trois pulsations par *temps* ou par ce qui deviendra un peu plus tard *mesures*); le rythme binaire (deux pulsations par *temps* ou par *mesure*) s'ajoute peu avant le 14^e siècle. La nouveauté est telle que des théoriciens sont obligés de rédiger des traités pour expliquer comment noter ce temps d'horloge en musique! Déjà leurs titres sont éloquentes : *De musica mensurabili positio* de Jean de Garlande (c. 1240) et *Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne (c. 1260).

La musique avait toutefois devancé la science et la technique. Dès l'antiquité, les Grecs fondaient la rythmique de leur poésie et de leur musique sur deux durées fondamentales : la longue et la brève; ces durées étant liées l'une à l'autre par un rapport mathématique simple : une longue vaut deux brèves. Aujourd'hui, ce rythme musical horloger est souvent carrément posé en synonyme de rythme, tout simplement. D'ailleurs, dans les cultures traditionnelles d'Afrique noire, chez les Pygmées notamment, la mesure entre dans la définition essentielle de ce qui est musique : par exemple, si le temps mesuré ne rythme pas une prestation vocale, cette dernière n'est pas considérée comme étant musicale (Arom, 2000; 28). Les musiciens comptent les temps et le métronome, variante de l'horloge, a été inventé au début du 19^e siècle pour exercer la plus grande rigueur face à la pulsation fixe. La musique largement dominante de la culture actuelle utilise de façon systématique le rythme horloger, même que des batteries électroniques

programmables à l'avance fournissent désormais une pulsation d'une exactitude absolument parfaite.

Ce rythme musical traduit une forte tendance de l'esprit humain pour l'abstraction mathématique. Pourtant, le rythme fractal existe aussi dans la musique humaine! On le trouve tant dans les musiques «savantes» que dans les musiques «populaires», tant dans les musiques occidentales que dans les musiques extra-occidentales : dans le chant grégorien, dans la section initiale (*alap*) d'un Raga de l'Inde, dans les préludes non-mesurés pour luth ou clavecin de la France du 17^e siècle, dans les chansons folkloriques, etc. Par exemple, au Québec, une étude musicologique menée dans les années 1950 a démontré que près de 10% d'un corpus de mille chansons de folklore enregistrées avec les meilleures garanties d'authenticité étaient en rythme totalement dégagé de pulsation stable et de mesure, donc en rythme fractal (d'Harcourt, 1956). Ces musiques sont fractales en ce que, comme dans les musiques fractales naturelles, leur rythme s'accommode mal (ou pas) de la pulsation métrique, à l'instar des figures fractales naturelles qui s'accommodent aussi mal de la géométrie traditionnelle avec ses dimensions entières (1, 2 ou 3). Comme il en était pour les formes fractales, il faut noter que ces musiques fractales sont «évidentes». Ce ne sont pas des secrétions de quelques artistes en mal d'«originalité» mais, au contraire, des musiques fermement ancrées dans les cultures d'où elles proviennent. Il n'y a donc pas nécessité qu'une musique fractale soit rebutante ou difficile d'accès!

Cette présence ne devrait pas surprendre : l'homme aussi vit selon le temps de la nature et tout son être est empreint de rythmes biologiques. Et pourtant, cette présence est surprenante car la musique humaine actuelle donne presque toute la place au temps de l'horloge : une pulsation stable, mathématique et de surcroît scandée fermement par des instruments dont tel est précisément le rôle; une pulsation qui crée dans les foules d'auditeurs une unanimité de mouvement. En fait, là où ils existaient, les rythmes fractals sont disparus ou tendent à disparaître de la musique humaine à mesure que s'amplifie l'urbanisation : celle-ci tend à isoler l'homme de la nature et à lui faire fonder sa vie sur le temps de l'horloge, ce qui déteint sur le rythme musical. Malgré la popularité de la théorie du chaos et des fractales, malgré le fait qu'Einstein ait démontré que le temps n'est pas immuable et qu'il peut être ralenti par la gravité (chose systématiquement confirmée par les observations astronomiques effectuées depuis; Trinh, 1998; 260-263), le rythme fractal n'est toujours pas revenu dans la musique usuelle : au-delà des

discours, cet indice révèle l'état d'éloignement réel de la nature où se situe l'homme aujourd'hui¹.

En conclusion : le rythme de la musique des oiseaux est fractal. La musique des hommes, elle, peut utiliser des rythmes fractals mais, contrairement à celle des oiseaux, peut aussi utiliser, et de fait utilise souvent un autre type de rythme : le rythme métrique, témoin d'un esprit capable de cette abstraction mathématique qui le mènera aussi à inventer le temps des horloges. Nous verrons aux chapitres 7 et 8 comment *Joie des Grives* a cherché à concilier ces choses et résoudre à sa façon le problème d'une musique fractale.

3.7 LE SILENCE DES OISEAUX

3.7.1 Les chants couverts par le bruit ambiant

Les concerts d'oiseaux se modifient dans le temps et dans l'espace en suivant les rythmes naturels. Cependant, d'autres paramètres peuvent aussi les modifier profondément en qualité autant qu'en quantité, paramètres sur lesquels ni les oiseaux ni la nature n'ont plus de prise.

Le bruit ambiant des villes couvre presque entièrement les concerts d'oiseaux. Des compositeurs électroacousticiens m'ont confié qu'il était devenu très difficile de réaliser de beaux échantillons sonores au cœur de Montréal à cause de la présence forte et quasi permanente d'un bruit de fond de basse fréquence, un *Ommm* grondant qui parasite le paysage sonore. Schafer (1979; 69) parle alors de paysage sonore *lo-fi* (*low fidelity*) dans lequel «*les signaux acoustiques individuels se perdent dans une surpopulation de sons*» : la perspective disparaît et la distance est abolie. Seule demeure la présence : «*L'information acoustique est si abondante que seule une part infime en est perçue de façon distincte. Dans le paysage sonore lo-fi poussé à son extrême, le rapport signal/bruit est égal à un; à ce stade, il devient impossible de savoir, lorsqu'il y a un message, ce qu'il faut écouter*» (Schafer, 1979; 107). La situation inverse est celle d'un paysage sonore *hi-fi* (*high fidelity*) : là, chaque son est clairement perçu en raison du faible niveau sonore ambiant; les sons se chevauchant moins, la perspective sonore existe, avec un avant-plan et un

¹ Ce fut le sujet de mon mémoire de maîtrise et je compte bien publier un jour ces idées, sous une forme ou l'autre.

arrière-plan. Le moindre changement peut transmettre une information vitale ou intéressante (Schafer, 1979; 69-70).

Si le passage du *hi-fi* au *lo-fi* s'est opéré progressivement au cours des siècles, il est bien l'une des modifications les plus importantes de l'histoire de la perception (Schafer, 1979; 69). Cette modification a des incidences directes sur la musique dont la plus notable est le goût prononcé pour l'amplification des basses fréquences dans la musique de la culture *lo-fi* : tous les appareils audiophoniques possèdent aujourd'hui un mécanisme pour mettre en valeur les basses aux détriment des aigus tel le BSS, *Bass Boost System*. Ce renforcement des basses est très apprécié à cause de son impact physique procurant une sensation de vibration. Significativement, un tel système est peu compatible pour l'audition de la musique classique conçue à une époque davantage *hi-fi*.

Privilégiant la vue sur l'ouïe, la civilisation urbaine moderne a été lente à réagir à l'accroissement du bruit ambiant. D'une façon insidieuse, ce bruit est en partie responsable de plusieurs troubles de santé et de comportement tels la nervosité excessive, l'irritabilité, l'insomnie, la dépression et des problèmes auditifs dont la surdité partielle prématurée. Ce n'est que lorsqu'on a pris conscience de ces impacts négatifs que l'on a commencé à parler de «pollution sonore» et que les autorités ont finalement adopté des mesures pour tenter de la limiter. Ces mesures constituent des progrès mais, comme le bruit est maintenant associé dans l'imaginaire à la puissance, au plaisir voire à la vie même, rien n'est définitivement gagné :

Jeudi soir le 23 août 2001, le conseil municipal de Rio de Janeiro a adopté à huit clos, et malgré l'opposition du maire Cesar Maia, un projet de loi augmentant la limite de bruit autorisé de 50 à 80 décibels. Le projet avait été présenté à la suite d'églises, notamment évangélistes, qui affirmaient ne pas pouvoir respecter la limite des 50 décibels dans une ville déjà considérée comme très bruyante. En l'espace de 6 mois l'an dernier, 300 églises ou temples ont dû payer des amendes pour non-respect de la législation sur le bruit. Le projet, qui devait faire une exception uniquement pour la célébration de cultes religieux, a été étendu aux bars, aux restaurants, aux discothèques et aux salles de gymnastique (!) (*Le Devoir*, samedi 25 août 2001, page A5).

Il va de soi que les concerts d'oiseaux prennent toute leur dimension dans un contexte *hi-fi*, alors qu'ils deviennent presque inaudibles dans un contexte *lo-fi*. Se faisant, ils ont une empreinte bien moindre et tendent à disparaître de la conscience et de l'imaginaire des citoyens. Pourtant, les oiseaux sont toujours là : «*La ville peut réserver des surprises. La nature la plus*

sauvage peut faire irruption dans votre intimité et vous donner de très fortes émotions primitives» (Morency, 1983-84; #7, 3). Ainsi, en prêtant bien l'oreille, je peux entendre à tous les printemps chanter plusieurs espèces de Grives sur ma rue pourtant voisine de l'exaspérant boulevard Saint-Michel! Reste que pour bénéficier des concerts d'oiseaux dans ce contexte, il faut faire un certain effort. Les amoureux des oiseaux installent des mangeoires pour favoriser la proximité des oiseaux avec leur demeure. À Montréal, nombreux sont ceux qui visitent régulièrement des endroits tels le Jardin botanique, les parcs-nature, le Mont-Royal : là, malgré la permanence du Ommm, les oiseaux sont plus aisément audibles et la diversité des espèces présentes est étonnante pour qui croit qu'il n'y a en ville que des Pigeons et des Moineaux!

3.7.2 Pertes dans le paysage sonore : le déclin de populations d'oiseaux

À cette perte dans la perception des concerts d'oiseaux, causée par l'environnement *lo-fi*, s'ajoute la perte beaucoup plus grave provoquée par la diminution de populations d'oiseaux, car cette dernière est une perte nette.

Le signal d'alarme fut donné en 1962 par Rachel Carson (1907-1964) avec son livre *Silent Spring* (*Le printemps silencieux*), titre des plus éloquent! Pour la première fois, quelqu'un attirait l'attention du grand public sur les conséquences désastreuses de l'utilisation massive de pesticides alors considérés comme une bénédiction pour lutter contre les ravageurs. Ces produits chimiques peu biodégradables s'accumulent dans les milieux et les eaux. Ils sont absorbés à tous les échelons de la chaîne alimentaire et se concentrent alors de plus en plus dans les tissus des animaux - et des hommes - en exerçant leurs effets toxiques. Chez les oiseaux exposés, le métabolisme du calcium est directement affecté (Dorst, 1995; 355). La coquille des œufs se fragilise : plusieurs sont stériles ou se brisent, causant une baisse marquée des populations. Maintenir des taux d'épandages élevés ou l'utilisation des certains pesticides particulièrement toxiques (DTT) rendait réelle l'éventualité de «printemps silencieux», de printemps sans concerts d'oiseaux.

Depuis, des réglementations ont encadré cette utilisation sans toutefois régler le problème.

Au mieux, le déclin n'a été que ralenti :

Selon Environnement Canada qui s'est livré à l'examen de près de 200 études menées tant au pays qu'à l'étranger, l'effet qu'exercent plusieurs pesticides serait beaucoup plus important que les modèles courants ne permettent de l'imaginer. Par exemple, on estime à 52 millions les oiseaux chanteurs qui meurent annuellement dans la *Corn Belt* américaine et à 1,3 millions ceux qui, en Ontario seulement, succombent des suites de la pulvérisation de pesticides sur le maïs. Plusieurs produits homologués et largement utilisés au Canada et aux États-Unis peuvent provoquer une mortalité aviaire significative même lorsque les taux d'application indiqués sont respectés et que les instructions d'usage du produit sont rigoureusement suivies. Le Diazinon, ce pesticide communément utilisé sur les terrains de golf et les pelouses des quartiers résidentiels, empoisonne les oies, bernaches et autres espèces de sauvagine brouteuses et ce, par centaines à certains endroits (*Le naturaliste canadien*, hiver 2003; cité par *QuébecOiseaux*, été 2003, 8).

De plus, l'intensification de l'agriculture industrielle, doublée de l'étalement urbain, a nécessité l'assèchement massif des milieux humides qui abritent une grande diversité d'espèces d'oiseaux. En 1966, la région de Montréal ne possédait déjà plus que 20% de ses milieux humides du début de la colonie. Depuis, 60 à 80% de ces écosystèmes sont disparus dans le sud du Québec et de l'Ontario. Aux États-Unis, la chute globale est de 50% et particulièrement drastique dans certains états comme la Floride (Société Provancher : documentation sur le site du Marais Léon-Provencher à Neuville). D'autres écosystèmes sont gravement touchés par la surexploitation, dont les forêts. Le documentaire *L'erreur boréale* de Richard Desjardins (1999) a sensibilisé le public sur le sort des forêts nordiques, mais la déforestation est aussi intensive, sinon plus encore, en Montérégie : des boisés entiers sont détruits pour faire place à des monocultures de maïs qui permettent d'épandre le lisier de porc que le Québec produit massivement depuis que ses autorités ont décidé de favoriser cet élevage voué d'abord à l'exportation. Et de plus : qui dit maïs dit aussi grandes quantités de pesticides.

Aux pollutions et à la destruction d'habitats s'ajoutent d'autres activités humaines menaçantes. Par exemple : au Groenland, la chasse est responsable du déclin marqué de plusieurs espèces d'oiseaux. Des colonies de Guillemots qui comptaient jusqu'à 500 000 oiseaux n'en compte aujourd'hui qu'à peine 10 000. L'Eider à duvet aurait subi une baisse d'environ 80% au cours des 40 dernières années (*QuébecOiseaux*, été 2003, 6). Les colonies d'oiseaux de mer sont aussi très sensibles aux marées noires, déversements accidentels (ou volontaires à l'occasion) de pétrole et d'hydrocarbures dans les océans.

Les changements climatiques, dont peu de chercheurs sérieux contestent maintenant qu'ils sont en bonne partie d'origine anthropique, ont déjà des incidences inattendues. Avec le réchauffement du climat, des virus tropicaux étendent leur aire de distribution vers le nord. C'est notamment le cas du virus du Nil occidental qui, transmis par les moustiques, infecte de plus en plus de Canadiens et s'attaque mortellement aux oiseaux de la famille des Corvidés (Corbeau, Corneille, Geai, etc.). Les oiseaux se trouvent menacés tant par le virus que par les insecticides utilisés pour lutter contre lui.

La conjonction de tous ces facteurs crée une sorte de synergie affectant sérieusement le nombre des individus de plusieurs espèces et la diversité des espèces dans les écosystèmes :

Un tiers des espèces d'oiseaux de la France se raréfie depuis 1989. Ce chiffre ressort d'une étude réalisée par les ornithologues du Centre de recherche sur la biologie des populations d'oiseaux du Muséum national d'histoire naturelle, dans le cadre du programme STOC (Suivi temporaire d'oiseaux communs). Suite aux informations recueillies entre 1989 et 2001, on note plusieurs espèces dont la population a chuté de plus de moitié. C'est le cas notamment de l'Hirondelle de fenêtres (-84%), du Pouillot siffleur (-73%), du Tarier des prés (-69%), de la Linotte mélodieuse (-62%), de la Pie bavarde (-61%) et de la Mésange nonnette (-59%). Mise à part la persécution directe de certaines espèces mal-aimées comme la Pie bavarde et l'Hirondelle de fenêtres, les changements climatiques et l'intensification de l'agriculture semblent expliquer en grande partie le déclin des populations d'oiseaux. (*Le Monde*, 7 mai 2002; cité par *QuébecOiseaux*, automne 2002, p.6 : *Dur, dur d'être un oiseau*).

Des efforts sont faits pour minimiser les impacts de pratiques négatives; d'autres le sont pour protéger des sites ornithologiques riches par la création de parcs et de réserves. Dans certains cas limites, l'élevage en captivité a sauvé *in extremis* des espèces d'oiseaux d'une extinction certaine dont l'Oie Néné des îles du Pacifique ou la Grue blanche d'Amérique (Dorst, 1995; 365). Néanmoins, la tendance est lourde : si Dorst affirmait en 1995 qu'une espèce sur 20 était menacée d'extinction d'ici la fin du 21^e siècle (p. 356), le *BirdLife International* parlait plutôt d'une espèce sur huit cinq ans plus tard seulement (cité par *QuébecOiseaux*, hiver 2000, p.11 : *Piètres perspectives d'avenir pour les oiseaux*). Le récent *Rapport de synthèse du millénaire sur l'évaluation des écosystèmes* de l'ONU (mars 2005) soutient que 12% des espèces d'oiseaux sont menacées de disparition d'ici la fin du 21^e siècle à cause de la pression humaine, contre 25% des mammifères et 32% des amphibiens, ce qui représente 1000 fois le rythme d'extinction naturel (cité par L.-G. Francoeur, *Le Devoir*, 30 mars 2005, pp. A-1 et A-8. Ce rapport est disponible sur Internet à l'adresse www.millenniumassessment.org).

Même des oiseaux extrêmement familiers sont affectés :

Depuis 20 ans, les populations de moineaux, le Moineau domestique, plutôt citadin, et le Moineau friquet, plus nettement campagnard, ont connu une baisse dramatique dans de nombreux pays européens dont la France où la chute dépasse 50%. Tous les facteurs expliquant ce phénomène sont d'origine humaine : utilisation importante d'herbicides et pesticides dans les jardins, nouvelles semences gorgées de pesticides, disparition des haies en bordure des champs (réduction des sites de nidification), chasse «sportive» contre ces deux espèces en France, en Espagne et en Italie, etc. (*QuébecOiseaux*, été 2003, p.7).

En Amérique aussi où il a été introduit au 19^e siècle, le Moineau domestique a vu ses effectifs baisser sensiblement (Stokes, 1997; 460).

3.7.3 Les voix éteintes

Il peut sembler exagéré de craindre pour une espèce comme cette dernière. Pourtant, le Pigeon migrateur, qui fut l'espèce d'oiseau terrestre la plus abondante au monde, s'est éteint en 1914 avec le décès du dernier spécimen au zoo de Cincinnati. Cet oiseau qu'on nommait aussi Tourte et qui entrait dans la recette originelle de la fameuse tourtière québécoise, avait été chassé avec un acharnement délirant. La chasse est d'ailleurs la cause première de la disparition de plusieurs autres espèces jadis pourtant très abondantes : le Dodo, exterminé au 17^e siècle tout comme l'Aepyornis (ou Oiseau éléphant à cause de sa taille de trois mètres!) et un autre géant, le Moa. Tant qu'au Grand Pingouin, le dernier fut tué en 1844 (Dorst, 1995; 356-359).

Ces espèces détruites sont autant de voix éteintes : *«Le processus se poursuit sous nos yeux, en dépit des efforts des autorités politiques et scientifiques, nationales et internationales. Et aussi malgré une réelle prise de conscience de l'opinion publique et de l'action de nombreuses associations privées»* (Dorst, 1995; 359). Ce dernier auteur prend le soin de préciser que *«cette tragédie n'est pas propre aux oiseaux»* (p.359). La logique d'une domination humaine aveugle semble difficilement réversible qui risque de léguer aux générations futures des concerts d'oiseaux bien appauvris. Évidemment, il restera la musique humaine! Encore que, sans sombrer dans l'alarmisme ou la désespérance, il soit légitime de se demander où en sera alors l'humanité. Le rapport de l'ONU précédemment cité affirme que la planète Terre a déjà franchi le seuil de la viabilité, car plus de 60% des écosystèmes dont dépend notre espèce (pour l'eau potable, les ressources alimentaires, le contrôle des parasites, etc.) ont été détériorés au point de

compromettre jusqu'à la lutte contre la pauvreté (cité par L.-G. Francoeur, *Le Devoir*, 30 mars 2005, p. A-1).

Pourtant la musique des oiseaux non seulement participe à la richesse des paysages sonores mais a beaucoup à nous dire sur notre propre musique.

3.8 BILAN ET CONCLUSIONS

Parvenus à la fin de cette première partie de la thèse, il vaut de faire un bilan.

D'un côté, il y a effectivement un domaine commun entre la musique des oiseaux et celle des hommes. Ce domaine musical commun concerne des aspects importants des fonctions liées à la musique, l'existence de traditions d'expression régionales, la variabilité de la douance individuelle, les modalités d'apprentissage d'une activité qui n'est pas entièrement innée, les structures musicales (présence d'échelles stables avec hiérarchies précises entre les sons qui les composent, syntaxes ordonnées, présence de l'archétype de la répétition, procédés comme l'ornementation et la polyphonie, etc.) ainsi que l'existence d'une zone ouverte à l'innovation voire à la libre création. Au total, la musique des oiseaux se rapproche davantage des musiques modales humaines de tradition orale que de la musique humaine représentée par les œuvres écrites (qui n'est d'ailleurs pas un universel).

Ceci valide tant l'idée même de «musique» chez les oiseaux que celle de composer des œuvres à partir de chants d'oiseaux. C'est grâce à ce domaine commun que la musique des oiseaux peut devenir celle des hommes. Évidemment, certains pourraient dire qu'aucun oiseau n'a composé ni ne composera une symphonie comme Jean Sibelius, pas plus qu'aucun chat ou aucun chimpanzé n'a peint ni ne peindra une toile comme *La Joconde* de Léonard de Vinci (Trinh, 1998; 482-483). Cependant, aucun homme non plus n'a composé ni ne composera un chant d'aurore comme celui des Grives! À chacun selon son génie propre.

D'un autre côté, le domaine de la musique des oiseaux et celui de la musique des hommes ne coïncident pas entièrement. Des éléments appartenant à l'un échappent à l'autre. Trois différences sont particulièrement importantes :

- La musique des oiseaux est une musique en mouvement alors que celle des hommes est essentiellement fixe ou très peu mobile;
- Le rythme de la musique des oiseaux est fractal alors que celui de la musique des hommes peut aussi être fractal mais, de façon typique, est plus souvent basé sur un temps mathématique;
- À l'exception des chants d'aurore, la musique des oiseaux serait une composante d'un musilangage alors que celle des hommes est devenue autonome par rapport au langage.

Les autres différences que l'on pourrait soulever sont nettement moins décisives. Par exemple : la musique des oiseaux est d'abord vocale alors que celle des hommes peut être instrumentale. Cependant, il faut considérer sur ce point qu'en grande majorité, la musique des hommes est elle aussi vocale et combine souvent voix et instruments. La portion occupée par la musique purement instrumentale est moindre. Si l'homme, avec son génie particulier, a inventé toutes sortes d'instruments de musique, c'est-à-dire des objets expressément fabriqués pour jouer de la musique même en l'absence de chant, certaines espèces d'oiseaux, dont les Pics, utilisent elles aussi des instruments.

Cela dit, pour devenir musique des hommes, la musique des oiseaux doit subir certaines adaptations : des adaptations techniques et aussi, pourrait-on dire, «spirituelles». Ce sera là le sujet de la seconde partie de cette thèse.

DEUXIÈME PARTIE :

**MUSIQUE DES OISEAUX
ET MUSIQUE DES HOMMES**

Chapitre 4

Entendre et noter les chants d'oiseaux

**L'ÉCOUTE MÉTAPHORIQUE / DE L'ENTENDU ET DE L'INENTENDU /
ONOMATOPÉES / TRANSCRIPTION EN NOTES DE MUSIQUE / REPRÉSENTATION
SOUS FORME DE SONAGRAMMES / ENREGISTREMENT SONORE / NOTER LE
TEMPS DES OISEAUX / NOTER L'ESPACE**

4.1 L'ÉCOUTE MÉTAPHORIQUE

4.1.1 Projections sur les oiseaux

Aussi curieux que cela puisse sembler, il fallut attendre très longtemps avant que les hommes entendent les chants d'oiseaux pour ce qu'ils sont en eux-mêmes! Auparavant, les hommes les ont écouté en y projetant leurs propres préoccupations et en y entendant des «messages» qui les concernaient, comme si les oiseaux chantaient pour eux. C'était une écoute essentiellement métaphorique voire «anthropologique» sinon même anthropocentrique.

L'association des chants d'oiseaux avec le printemps et l'amour est bien connue. Poètes et troubadours y ont vu l'expression de l'amour galant. Il paraît même que certaines gens d'Église ont interdit un temps d'écouter les chants d'oiseaux, y voyant un symbole de l'amour péché avant le mariage (Morency, 1983-84; #25, 2)!

Mais dans les légendes, qui portent les visions symboliques, les oiseaux n'ont pas toujours le beau rôle, particulièrement les Rapaces, les oiseaux nocturnes et les oiseaux au plumage noir, souvent considérés comme des messagers de malheurs. Au Québec, la mauvaise réputation du Grand-duc d'Amérique remonte au début du régime français parce que les Iroquois avaient l'habitude de se rallier en imitant son cri : *«les premiers colons eurent vite fait d'associer l'oiseau à leurs cruels ennemis et de les confondre dans leur rancune»* (Mélançon, 1969; 84). La légende du loup-garou serait ainsi directement inspirée par la peur du Grand-duc : *«les bûcherons, non content de dramatiser et d'embellir certains agissements de l'oiseau, en ont fait un être surnaturel»* (Mélançon, 1969; 84). Même chez les Amérindiens, les oiseaux pouvaient inspirer une crainte irrationnelle : pour les Cris, le chant du Huart traduit l'angoisse d'un guerrier mort qui se voit refuser l'entrée du paradis et, pour les Ojibways, il est le présage de la mort (Crowley et Link, 1990; 27).

Pourtant bien inoffensif pour les hommes, l'Engoulevent bois-pourri s'est aussi vu accolé une réputation sinistre. Pour les colons français, son chant est de mauvais augure et, poussé près d'une fenêtre, il annoncerait une mort prochaine. Chez les Amérindiens, la situation n'est guère meilleure : en Amazonie, le Bois-pourri incarne les âmes errantes; les Sioux croient qu'un homme meurt chaque fois qu'il cesse de chanter; au Costa Rica, ses os pulvérisés sont mêlés au

tabac que l'on donne à fumer à nos pires ennemis pour provoquer leur décès (Mélançon, 1969; 100)! Cette conviction est universelle : en Asie comme en Europe, les vieux mythes font des Engoulevents des «*enfants du vent du Nord*», symbole de mort (Mélançon, 1969; 100).

«*La mauvaise réputation de la Corneille est si solidement établie que bien peu de personnes osent se déclarer ses amies*» (Mélançon, 1969; 21). Il y a peu de temps encore, les cultivateurs n'hésitaient pas à la chasser à coups de fusil. Au Moyen Orient, il est dit que la Corneille a cessé d'être blanche comme neige le jour où elle a dénoncé Mahomet qui, fuyant ses ennemis, s'était réfugié dans une cave : «*Perchée sur sa retraite, elle se mit à pousser le cri que nous connaissons et que les Arabes traduisent, paraît-il, par Ghar, ghar, c'est-à-dire cave, cave*». Cette dénonciation lui a valu la malédiction du Prophète et son plumage noir (Mélançon, 1969; 23)! Dans l'opéra *Porgy and Bess* (1934-35) de George Gershwin, l'apparition d'un oiseau noir dans le ciel sème la panique dans une communauté qui voit là un signe funeste!

4.1.2 Limites de l'écoute métaphorique

Le problème avec ces symboles est qu'ils sont essentiellement une projection sur l'oiseau de ce qui nous habite, nous humains, et non une réelle compréhension des choses telles qu'elles sont. L'écoute métaphorique s'est souvent doublée de sacrifices d'oiseaux afin de se concilier les forces surnaturelles dont on croyait que les oiseaux étaient les intermédiaires sinon les dépositaires (Cyrulnik, Matignon et Fougea, 2001; 57) : il y a là une instrumentalisation de l'oiseau. Dans certaines cultures, ces sacrifices se doublaient d'autres sacrifices animaux voire même de sacrifices humains. En faisant régner la terreur sur les peuples voisins, les Aztèques avaient institutionnalisé une véritable «*industrialisation des sacrifices sanglants*» (Landes, 2000; 143). Assoiffé de sang, le dieu Uitzilopochtli, le Colibri du Sud, exigea le sacrifice d'un nombre toujours croissant d'individus, surtout des jeunes femmes, et dont le total se compte par milliers. Lors de débauches sanglantes qui duraient plusieurs jours, on arrachait le cœur des victimes vivantes pour verser leur sang sur des idoles; les corps étaient jetés, puis découpés et transformés en mets délicats pour l'aristocratie. Où trouver tant de victimes sinon chez les peuples avoisinants? La victoire finale des Espagnols sur les Aztèques, la destruction de leurs temples et de leurs idoles, ne fut pas une mauvaise nouvelle pour tous, y compris chez les Amérindiens (Landes, 2000; 144-148). Pourtant, dans la nature et sur le plan biologique, il n'existe aucun

Colibri assoiffé de sang! Une instrumentalisation aussi délirante de l'oiseau reflète uniquement un côté sombre propre au génie humain : *«Seuls les hommes et les chimpanzés se font la guerre. Dans ces deux espèces, les mâles montent des expéditions qui n'ont pour seul but que d'aller tuer leur rival (de la même espèce)»*, note le paléoanthropologue Pascal Picq (cité par Gravel, 2003).

Sans aller à de telles extrémités, des livres abondent encore aujourd'hui en interprétations métaphoriques : *«l'existence de l'oiseau se déroule dans un climat d'optimisme, de confiance, de spontanéité»* (Davy, 1998; 228) ou *«le chant du Goglu est une folle et nonchalante fantaisie, une irrésistible irruption d'allégresse»* (un poète américain cité par Morency, 1992; 124). Évidemment, au plan ornithologique, ces croyances ont peu sinon pas de fondements : l'Engoulevent qui chante a d'autres préoccupations que d'annoncer la mort prochaine de telle ou telle personne!

Lorsqu'elle sous-tend l'utilisation de chants d'oiseaux en musique humaine, cette écoute métaphorique pose de sérieux problèmes. Les métaphores ne sont pas universelles. Si par exemple, dans plusieurs cultures, les chants d'oiseaux sont associés au printemps (soit la saison où les oiseaux chantent le plus) et, par extension, à l'amour (les chants d'oiseaux étant effectivement, entre autres choses, des chants d'amour), il n'en va guère de même pour de nombreuses autres métaphores. Un compositeur qui utilise les chants d'oiseaux dans ses œuvres selon des métaphores plus complexes risque donc fort soit de ne pas être compris soit de devoir expliquer en mots ses intentions. Ainsi : *«Dans plusieurs œuvres d'Olivier Messiaen, la joie surnaturelle procurée par la rencontre avec le mystère divin est exprimée par des chants d'oiseaux»* (Ekenberg, 1992; 54). Or, la musique seule n'est pas explicite à ce sujet : il faut lui adjoindre des explications verbales, surtout lorsque *«c'est ici le cas avec le Pycnonotus barbatus, l'Onycognathus tristranii et l'Irania gutturalis»* (Ekenberg, 1992; 54, au sujet de la quinzième pièce, *La joie procurée par la grâce*, du vaste cycle pour orgue *Le Livre du Saint-Sacrement*, 1984)! Quel auditeur connaît ces oiseaux dont, de surcroît, seuls les noms latins sont donnés ici? À l'audition, cette musique donne-t-elle en soi une impression de *«joie»*, surtout d'une *«joie surnaturelle procurée par la rencontre avec le mystère divin»*? Ce n'est pas vraiment évident. La nécessité d'expliquer verbalement les intentions n'est pas idéale car elle crée un obstacle à la compréhension immédiate de la musique : après tout, les musiciens font de la musique, non de la littérature!

4.1.3 Une nouvelle écoute des oiseaux

Aussi, l'approche métaphorique ne correspond plus à la culture actuelle. Bien des métaphores ornithologiques n'ont pas survécu à la modernité et nous écoutons aujourd'hui les oiseaux d'une toute autre façon. Plusieurs facteurs expliquent cette mutation qu'il n'est guère possible de discuter dans le cadre de la présente thèse. Mentionnons tout de même en Occident l'abandon des pratiques rituelles et divinatoires liées aux oiseaux, la fin des sacrifices animaux et humains (un fruit méconnu du christianisme) et l'envol de la science ornithologique qui s'est penchée sur les chants d'oiseaux pour ce qu'ils sont en eux-mêmes.

L'approche métaphorique est devenue quasiment incompréhensible aujourd'hui avec ses références à des légendes, des croyances et des pratiques qui n'ont plus cours et dont la science, impitoyable destructrice de mythes, a démontré l'absence de fondements réels¹. Au bout du compte, c'est par la science moderne que la nature a été étudiée pour ce qu'elle est vraiment, au-delà de toutes les projections que l'homme y fit de lui-même. C'est par la science moderne que, peu à peu, nous sommes arrivés, ou que nous arrivons, à considérer les oiseaux pour eux-mêmes – de petits êtres qui ont une biologie particulière, qui ont une vocation biologique (une « niche écologique ») particulière et leur vie propre à vivre. C'est toujours par cette voie que l'on a commencé à écouter véritablement les chants d'oiseaux. Il fallait absolument passer par là pour prendre conscience que l'Engoulevent ne chante pas pour annoncer la mort d'un homme.

Forte de l'attrait toujours puissant de la magie et de sa tendance rassurante à instrumentaliser l'Autre (l'oiseau) au seul profit de l'homme, l'écoute métaphorique l'est aussi d'être une habitude très ancienne. De son côté, l'écoute nouvelle, ornithologique, est toute récente, un siècle ou un siècle et demi tout au plus. Pour en voir les fruits, certaines habitudes multiséculaires appartenant à un stade antérieur ont dû et doivent être délaissées (en particulier justement l'attrait du magique); cela pour faire place à une plus grande maturité qui passe par l'acceptation de l'Autre (ici l'oiseau) pour et en lui-même.

¹ Au terme d'un débat houleux, le Royaume-Uni a récemment proscrit la chasse à courre, une pratique très ancienne et que certains classaient parmi les spécificités essentielles de l'identité nationale. C'est là un des nombreux exemples de ces pratiques déjà disparues ou appelées à disparaître progressivement.

Est-ce pour autant une perte de sens? Aucunement : c'est plutôt l'occasion d'une nouvelle compréhension, d'une nouvelle rencontre et, peut-être aussi, celle d'un respect renouvelé. De désenchantement, il n'y en a pas eu, en tout cas pas concernant les oiseaux. L'émerveillement est toujours au rendez-vous, simplement il est d'un autre type : jamais tant de gens ne se sont intéressés à eux et jamais il n'y a eu tant d'efforts faits pour protéger les oiseaux, sauvegarder les espèces menacées et préserver les habitats. Évidemment, tout n'est pas rose pour autant pour les oiseaux ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent : le monde actuel n'est pas exempt de paradoxes, loin de là! Néanmoins, un tournant capital a été effectué qui fait que les chants d'oiseaux ne sont plus ce qu'on a déjà cru qu'ils étaient.

Cette nouvelle perspective permet d'ailleurs de reformuler des idées anciennes comme celle de communiquer avec les oiseaux. Cette communication a déjà été tentée par la magie : Salomon, roi d'Israël, le Sage des sages, possédait une bague magique qui, disait-on, lui permettait de s'entretenir avec les oiseaux (Peterson, 1969; 119). Elle a aussi été tentée à travers l'extase mystique : au Moyen âge, un moine allemand, Césaire d'Esterbach, pénétra dans une forêt où il vécut, paraît-il, trois cents ans, fasciné par le chant d'un oiseau (Morency, 1983-84; #20, 1). Dans la nouvelle perspective, d'autres modes de communication avec les oiseaux sont possibles, basés sur la connaissance de leur biologie et de leurs comportements. Ces modes ont le mérite d'être plus immédiats et accessibles : pas besoin d'une bague magique pour installer chez soi une mangeoire proche d'une fenêtre et créer ainsi une intimité avec les oiseaux!

Il ne s'agit évidemment pas ici de rejeter du revers de la main toute valeur à l'écoute métaphorique (la présente thèse s'y réfère d'ailleurs à l'occasion), mais de mettre à jour son poids relatif à côté de celui d'une façon beaucoup plus récente de voir et d'entendre les oiseaux.

4.2 DE L'ENTENDU ET DE L'INENTENDU

Cette nouvelle écoute des oiseaux, que l'on pourrait qualifier de scientifique, pose cependant de nouveaux problèmes qui, à leur tour, provoquent de nouveaux défis pour les compositeurs désireux d'utiliser des chants d'oiseaux dans la musique. Ces nouveaux problèmes tournent autour de l'audition des sons, au sens physiologique.

En effet, dans les chants et les cris d'oiseaux, il y a ce que nous entendons et ce que nous n'entendons pas : question d'audition et de physiologie. Posons tout d'abord que plus la fréquence d'un son est élevée, plus le son en question est aigu. La fréquence est mesurée en hertz, c'est-à-dire en nombre de vibrations par seconde. Le diapason de référence pour la musique est établi au *la* = 440 hertz, soit une onde sonore vibrant 440 fois par seconde.

Généralement, les oiseaux chantent à un diapason plus élevé que celui auquel nous parlons. Ainsi, la voix parlée humaine utilise des fréquences allant de 80 à 400 hertz alors que les Bruants chantent entre 2 200 et 7 000 ou les Troglodytes entre 2 500 et 10 000 hertz (Dorst, 1995; 104-105). La voix humaine parlée se situe donc à l'extrémité inférieure du spectre des sons émis par les oiseaux.

L'audition humaine perçoit cependant un spectre de fréquences beaucoup plus large allant de 20 à 20 000 hertz. La portion plus élevée de ce spectre est cependant fragile : elle peut diminuer considérablement avec l'âge ou prématurément à cause d'expositions prolongées sans temps de repos suffisant à de forts volumes sonores. Pour comparaison : le chien entend de 15 à 50 000 hertz : son ouïe est beaucoup plus sensible aux vibrations élevées. Le crocodile, lui, entend de 20 à 6 000 hertz : il est plutôt sourd ; la chauve-souris, de 1 000 à 120 000 hertz : c'est la championne des hautes fréquences. Elle perçoit un monde sonore dont nous n'avons aucune idée (Stevens, c.1966). Chez les oiseaux, il semble que, dans l'ensemble, le spectre des vibrations sonores perçues soit assez semblable à celui de l'homme, et les fréquences supérieures à 10 000 hertz ne leur seraient pas de grande utilité (Dorst, 1995; 106). Cela varie cependant beaucoup selon les espèces : le Canard colvert entend bien entre 300 et 8 000 hertz ; le Hibou moyen-duc, de 100 à 18 000 ; l'Étourneau sansonnet, de 100 à 15 000 ; les Bruants, de 200 à 29 000 (Dorst, 1995; 106).

Par contre, l'ouïe des oiseaux est d'une rapidité et d'une sensibilité extrêmes, réagissant instantanément aux vibrations sonores les plus variées y compris celles de très faible amplitude. Leur oreille se distingue de celle des autres vertébrés par une innervation beaucoup plus riche et des cellules nerveuses beaucoup plus nombreuses. Ainsi, les oiseaux perçoivent beaucoup plus de détails que nous dans ce qu'ils entendent. Par conséquent, leurs chants possèdent aussi des détails que nous ne percevons pas mais auxquels les oiseaux, eux, réagissent. Par exemple, les oiseaux distinguent des sons dix fois plus rapides que les plus rapides que nous pouvons distinguer (Morency, 1992; 288). Dans son chant, la Grive des bois change de fréquence 200 fois par seconde, chaque note étant séparée par une fraction minime de seconde (Dorst, 1995; 106). À moins d'enregistrer ce chant et de le ralentir considérablement, l'oreille humaine est totalement incapable d'en saisir tous les détails. Or les oiseaux, eux, les saisissent : des chercheurs ont montré que des vibrations ne différant que de 0.3 à 0.7% sont parfaitement distinguées (Dorst, 1995; 106).

La localisation des sons est elle aussi beaucoup plus sensible chez les oiseaux. Des espèces nocturnes peuvent ainsi localiser leurs proies au son plutôt qu'à la vue, que ce soit une souris pour la Chouette ou un petit papillon pour l'Engoulevent. Les oiseaux marins vivant en grandes colonies sont des virtuoses de la localisation. Un Manchot royal peut détecter la voix de son conjoint à 16 mètres de distance : des expériences ont pourtant montré que le vent et les chants des milliers d'autres individus forment un masque sonore opaque qui noie le signal après 12 mètres seulement. Les Manchots sont donc capables d'aller chercher des informations très fines sous le bruit ambiant : au sein du brouhaha, ils perçoivent et identifient les variations de modulation et d'amplitude des fréquences et ils analysent le contenu du spectre harmonique. Les poussins eux-mêmes détectent le chant de leurs parents même lorsque celui-ci est dépassé par l'intensité du bruit ambiant jusqu'à concurrence de 9 décibels (Aubin, 2002; 49). Les chercheurs parlent d'«*audition intelligente*». Dans certaines conditions, les hommes en sont aussi capables : on parle d'«*effet cocktail*» lorsqu'on arrive à suivre tant bien que mal une conversation dans un environnement assourdissant. Mais en ce domaine, «*les Manchots pourraient en remontrer aux humains*» (Aubin, 2002; 49)!

De même, les oiseaux sont beaucoup plus sensibles aux harmoniques, ces sons concomitants qui accompagnent l'émission d'un son dit fondamental. C'est la composition des

harmoniques qui donne le timbre, la «couleur» d'un son. Les chants d'oiseaux utilisent rarement des sons purs : ils sont au contraire très riches en harmoniques. Des expériences ont été faites à partir de chants réels mais dont on avait enlevé artificiellement les harmoniques : ainsi traités, les chants ne suscitaient plus de réactions chez les oiseaux (Dorst, 1995; 105). L'audition humaine perçoit elle aussi les harmoniques mais avec beaucoup moins de sensibilité et, surtout, de rapidité. C'est dire que nous ne saisissons pas toute la richesse en harmoniques des chants d'oiseaux : à ce niveau aussi il y a perte importante du détail des chants.

Tout cela mis ensemble explique pourquoi nous n'entendons en fait que les grandes lignes de la plupart des chants d'oiseaux. C'est un peu comme si le tableau nous étant inaccessible, nous n'en avions connaissance que par ses esquisses. La vitesse et la richesse en harmoniques du chant des Grives sont telles que plusieurs de ses détails nous sont inaudibles (Morency, 1983-84; #29, 7), de même pour celui du Goglu des prés (Morency, 1992; 123). Le chant du Grimpereau brun nous paraît fait de notes «*faibles, aiguës et ténues*» (Elliott et Mack, 1991; 21) : seule son analyse en laboratoire nous révèle sa richesse réelle (Robbins, 1980; 220). Le chant de la Paruline tigrée est tellement aigu, ses fréquences sont tellement élevées que certaines personnes ne l'entendent pas même de près (Elliott et Mack, 1991; 27). Tant qu'à celui du Colibri à gorge rubis, il est presque inaccessible même aux meilleures oreilles humaines (Mélançon, 1969; 217). Par contre, nous entendons assez fidèlement les chants plus lents et graves comme celui du Butor d'Amérique (Dorst, 1995; 105). L'âge ne nous aide pas en nous faisant perdre une partie de notre finesse, déjà relative, pour les harmoniques et les fréquences aiguës. Dorst rapporte qu'un de ses amis s'était inquiété du soudain mutisme des Martinets, mais un examen audiologique lui a appris seule son audition défaillante était en cause (1995; 105)!

C'est pourquoi il faut se méfier des propos à l'effet que chez telle ou telle espèce d'oiseau, tous les individus possèdent un chant identique. Ce qui nous semble identique ne l'est pas nécessairement pour les oiseaux eux-mêmes. Seules alors des analyses poussées de chants en laboratoire peuvent nous permettre de conclure et, malheureusement, de tels travaux sont rares. Il a tout de même été démontré que les Bruants indigos se reconnaissent entre eux «à l'oreille» alors que pourtant leurs chants individuels nous semblent parfaitement identiques (Morency, 1992; 288).

Au-delà de ces difficultés, les hommes ont écouté les oiseaux et se sont laissés inspirer par eux. De cette écoute, la musique porte une trace privilégiée. Comme la perception des chants d'oiseaux constitue une étape préalable à toute utilisation éventuelle de ceux-ci dans la musique, la question se pose de savoir les transcrire pour en rendre la richesse. Quelques méthodes ont été proposées qui offrent des possibilités diverses pour la musique.

4.3 ONOMATOPÉES

Il s'agit de la transcription en lettres des sons de l'oiseau. Des signes auxiliaires peuvent servir à préciser des détails comme des accents circonflexes sur certaines voyelles que l'oiseau accentue ou des espaces et des points de suspension pour indiquer que l'oiseau fait habituellement une pause à cet endroit. On trouve cette méthode même dans des guides les plus sérieux (Stokes, 1997) et les plus récents (Alsop, 2004). Pour sa part, Elliott (1992) propose ceci :

Pioui de l'Est : chant d'aurore : pi-ou-î... êh-didî... pî-you...

Mésange bicolore : cri agressif : Tsicadjoui-djoui

Geai bleu : cris de fonction inconnue : Touloul, Twidli, Scouîcli-scouîc

Cardinal rouge : Purdi-purdi-purdi, hoûit, houît, houît...

Vacher à tête brune : Glou-glou-glî

Beaucoup d'ornithologues, amateurs mais aussi même professionnels, ont modifié cette méthode en remplaçant les «exclamations abstraites» par des phrases. Le Bruant à gorge blanche est un «classique» :

Cache ton cul Frédéric, Frédéric!

... qui existe aussi en «version prude» :

Où es-tu Frédéric, Frédéric?

... en version «censurée» :

Cache ton... (nez?)... Frédéric, Frédéric (Mélançon, 1969 ; 139)

... voire «patriotique» :

Je t'aime bien, Canada, Canada (Mélançon, 1969; 140)!

Choqué par cette dernière version, un auditeur d'une de mes conférences sur le sujet a proposé :

Je t'aime bien, p'tit Québec, p'tit Québec!

Dans le même esprit, le chant saccadé du Viréo aux yeux rouges devient :

Je suis... le viréo... aux yeux rouges... je... suis le Vi-... réo aux... yeux rouges...!

Naïf, mais très efficace en fait! Le chant extravagant du Goglu des prés a été traduit en véritables poèmes. M. Florent Lemay, cultivateur de Lotbinière en propose ainsi la transcription suivante :

**Sikiling. Sikiling.
Du gobelis. Du gobelis.
Spiritus, spiritus.
Sacré Baptiste Pérusse, Pérusse.
Zing, zing, zing, dans le foin!**

(Cité par Morency, 1992; 125)

Comme vu précédemment, les onomatopées peuvent être tellement ressemblantes qu'elles ont donné le nom de certaines espèces, comme l'Engoulevent bois-pourri :

Bois pourri, bois pourri, bois pourri... (Elliott et Mack, 1991; 18)

... auquel il ne faudrait tout de même pas omettre le «toc» percussif qui précède chaque strophe :

Toc. Bois pourri... Toc. Bois pourri... Toc. Bois pourri...

... et on pourrait raffiner davantage en soulignant le «tremblement» que fait l'oiseau sur la syllabe «pou» :

Toc. Bois pou-ou-ourri... Toc. Bois pou-ou-ourri... Toc. Bois pou-ou-ourri...

Et ainsi de suite du Viens vite voir : j'mange ma banane! du Grimpereau brun au Tire, tire, tire, tire la bibitte! de la Paruline jaune (Elliott et Mack, 1991; 25)! Évidemment, tout cela n'est d'abord qu'un aide-mémoire!

Et pourtant, ce sont précisément ces onomatopées qui servent de fondement au texte de la chanson polyphonique *Le Chant des Oyseaux* de Clément Janequin, publiée à Paris en 1528 et dont voici un extrait du troisième couplet :

Rossignol du boys joly,
À qui la voix résonne,
Pour vous mettre hors d'ennuy,
Vostre gorge jargonne :

Frian, frian, frian, frian, frian...
Tar tar tar tar tar tar tu,
Veley, veley,
Ticun, ticun, ticun,
Tu, tu... coqui, coqui, coqui, coqui...,
Fiti, fiti, quilara, quilara, quilara,
Teo coqui coqui, si ti si ti,
Turry, turry, turry, qui lara,
Huit, huit, huit...
Oy ty, oy ti, oy ti, teo teo teo teo,
Trrr,
Et huit, huit,
Tar, tar... Fouquet quibi quibi,
Trrr,
Frian... Fiti... Trr,
Quio quio quio... Veley veley
Quibi quibi quibi quilara, Trrr,
Turi turi, Frr,

Turi turi, Vrr,
Fi ti Fi ti, Frrr,
Fouquet, fouquet...

Fuiez regretz pleurs et souci,
Car la saison est bonne!

Dans ce passage, les onomatopées surgissent dans les quatre parties vocales; elles se superposent et se répondent à travers des jeux rythmiques (figure 4.1) :

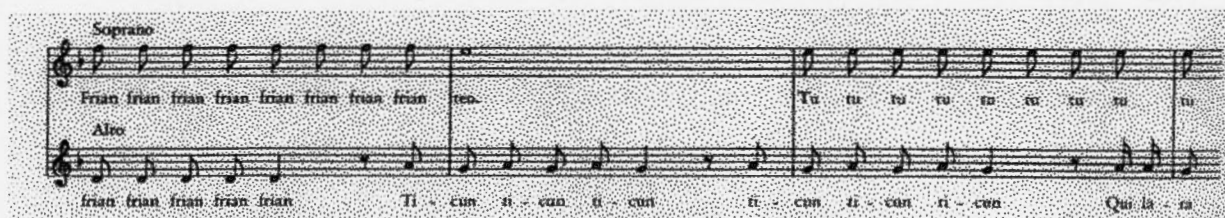


Figure 4.1 : Clément Janequin: *Le chant des oyseaux* (extrait; tiré de Harley, 2001; 608)

Particulièrement remarquables sont les onomatopées «roulées» : les Frr, Vrr, Trr. Ces sons seront beaucoup utilisés dans la musique du 20^e siècle, notamment dans la musique instrumentale où ils sont nommés *flutterzung*.

Dans le couplet suivant, Janequin utilise à son tour le chant exact du Coucou, non pas sur l'onomatopée réaliste *Cou-cou* mais sur *Co-cu*. Il s'agit d'un jeu de mots grivois faisant référence au comportement parasitaire du Coucou. La femelle de cette espèce pond en effet ses œufs dans des nids d'oiseaux d'autres espèces et, même si ces œufs sont habituellement plus gros, l'oiseau parasité les couve. Lorsqu'il sort de sa coquille, le jeune Coucou (qui a tendance à pousser les autres œufs hors du nid) se fait nourrir par son hôte ainsi «cocufié»! Tout prêtre qu'il était, Janequin adorait composer à l'occasion des chansons vraiment grivoises telle *Le caquet des femmes* (autre référence ornithologique) dans laquelle des femmes comparent les prouesses amoureuses de leurs amants!

De telles fantaisies peuvent sembler pour le moins audacieuses au 16^e siècle : à l'audition de la pièce lors d'un cours d'histoire de la musique, un de mes étudiants est y allé de ce

commentaire : «Était-il *stone* lorsqu'il a composé ça?!». La pièce a-t-elle donc fait scandale? Bien au contraire! Ce fut un énorme succès : la partition imprimée fut rééditée plusieurs fois et, comme nous le verrons au chapitre suivant, de nombreux musiciens en ont fait divers arrangements, incluant des arrangements pour instruments seuls et donc sans les paroles... Puisque les artistes de la Renaissance admiraient l'Antiquité gréco-latine, il n'est pas impossible que Janequin se soit inspiré là de la comédie *Les Oiseaux* d'Aristophane (c. 414 avant J.-C.). Cette œuvre théâtrale inclut de nombreuses onomatopées d'oiseaux - **To, io, ito, ito!** – et une mention demandant à un instrument d'imiter le chant du Rossignol : dommage que la musique ne nous en soit pas parvenue! (Harley, 2001; 607).

Dans les guides d'oiseaux, les onomatopées sont presque toujours complétées par une brève description en mots, comme celle-ci pour le Bruant à gorge blanche déjà cité : «*Le chant aigu est composé de notes claires, sifflées, faciles à imiter par quelqu'un qui siffle bien. Il est composé de plusieurs notes pures prolongées, suivies de notes triples*» (Elliott et Mack, 1991; 29).

Cet amalgame onomatopées / descriptions date d'aussi loin que le 16^e siècle. En 1555, dans son livre intitulé simplement *Oiseaux*, Pierre Belon s'émerveille ainsi devant le Rossignol :

Nous n'avons cognaissance d'aucun oyseau qui soit de la nature d'un rossignol, c'est à sçavoir, qui chante incessamment toute la nuict sans dormir : car lorsque les forêts et les taillis se couvrent de feuilles, il est long temps sans cesser de chanter jour et nuict. Mais pourroit-il estre homme tant privé de jugement, qui ne prenne admiration d'ouïr telle mélodie sortant de la gorge d'un si petit corps d'oyseau sauvage? A-t-il point eu de maistre, qui luy a enseigné la science de musique si parfaite? Non : et toutefois il ne fault jamais à bien accentuer les syllabes, et mieux observer tous les tons, et les conduire d'une même haleinée si parfaite, qu'il n'y a celui qui ne désire l'entendre. Encor redirons-nous qu'il ne fault point à bien observer les tons, et les conduire d'une même haleinée, les une en longueur, et aspirer les autres : tantost courber les notes entières, et soudain les mener par feinctes, et puis les distinguer, et découper par pièces, comme en minimes crochues : tantost les assembler, puis les demeurer leur baillant des entrelassures : et de là les allongeant, soudain il les délaisse, et puis les reprenant, il obscurcit sa voix au dépourvu, quasi comme en tremblant : tantost après murmurant en soy-mesme, ne chante que le plain chant, l'une fois si pesant, qu'il semble prononcer les notes par semi-brèves (doubles-croches) : tantost il les déprime, menant sa voix en bas ton, et de prin sault, il fait l'accent aigu comme chantant en faulcet; l'autre fois fréquente les tons, l'autre fois les estend, et là où il lui plaist, les darde haultains, moyens ou bas : tantost il contrefait son chant muant sa voix en diverses façons : voulant quasi qu'on pense que c'est un autre oyseau. Par quoy il fault nous accorder qu'il surpasse l'artifice humain en ceste science (Cité par Ouvrard, 1983; 4).

Cette pratique deviendra fréquente : on la retrouve chez Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650) comme chez Buffon (*Histoire naturelle*, 1744-88). En fait, ces auteurs refont là ce que des auteurs antiques faisaient déjà (Aristote, Pline). Mais pour que se rencontrent musique des oiseaux et musique des hommes, il fallait faire un autre pas.

4.4 TRANSCRIPTION EN NOTES DE MUSIQUE

4.4.1 L'œuvre des musiciens

L'idée de transcrire des chants d'oiseaux en notes musicales est relativement ancienne et remonte au 13^e siècle en Occident. Nous verrons dans quel contexte cette idée est apparue au chapitre suivant. Encore faut-il s'entendre ici sur le terme de «transcriptions». Œuvres de musiciens dans un premier temps, elles sont en fait de simples «motifs oiseaux» uniquement destinés à être intégrés dans des pièces musicales et non des outils autonomes conçus pour la connaissance scientifique des chants d'oiseaux comme tels. Pour cette raison, ces transcriptions consisteront longtemps en des stylisations passablement éloignées de la réalité ornithologique. Des chants réels n'étaient retenus que des archétypes : notes répétées, notes trillées (deux notes en alternance rapide), «gazouillis», etc. Dans ces «motifs oiseaux» librement conçus, nous reconnaissons l'allure générale d'un chant d'oiseau sans qu'il soit néanmoins possible de les rattacher à une espèce particulière. François Couperin rend ainsi le chant du Rossignol dans *Le Rossignol en amour* (du *Troisième Livre de pièces pour le clavecin*, 1722 : figure 4.2) :



Figure 4.2 : François Couperin: *Le Rossignol en amour* (extrait) ²

² Cet extrait est reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions FUZEAU – 79440 Courlay (France). Il est tiré du *Troisième livre de pièces pour clavecin* de François Couperin publié dans la collection «Musique Française Classique 1650 à 1800» d'après un ouvrage conservé à la Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras (84) réf. Mus. 1137 III.

Dans une note rédigée à la fin de la pièce, Couperin s'adresse à l'interprète : «*Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure. Il faut tout sacrifier au goût, à la propreté des Passages, et à bien attendre les accens marqués par des pincés (sic)*». Il ajoute aussi que «*Ce Rossignol réussit sur la flute traversière on ne peut pas mieux : quand il est bien joué (sic)*». Évidemment, aucun Rossignol ne chante ainsi dans la nature ! L'efficacité de ce procédé réside essentiellement dans son pouvoir d'évocation, non dans un quelconque réalisme. Le chant du même oiseau sera utilisé par la suite dans de nombreuses œuvres, toujours sous la forme de «motif oiseau» très stylisé (figure 4.3) :

Ex.2 Stereotypical woodwind nightingale in Beethoven's 'Scene am Bach, and Sixth Symphony (1808)

m. 129 Flute *Nachtigall*
cresc.

Ex.3 The nightingale's repeated pitches, trills and grace notes in the finale of Mahler's Second Symphony (1893-4)

Langsam
m. 459 Flute *Flöte*
Pizzicato *PPP (wie eine Vogelstimme)*

Ex.4 Chromatic vocalise and rhythmic flexibility in Stravinsky's 'Chanson du Rossignol' from *The Nightingale* (1908-14)

Voice *sempre piqué*

Figure 4.3 : Chant du Rossignol selon Beethoven, en haut, Mahler au milieu et Stravinsky, en bas (Tirés de Harley, 2001; 608)

Seul le chant du Coucou, utilisé dès le 13^e siècle, fut rendu avec fidélité : il est très simple avec ses deux notes descendantes formant un intervalle de tierce majeure (par exemple : *mi – do*).

Pour que la pratique de la transcription en notes se transforme vers une fidélité aux chants des différentes espèces, il fallait qu'un ensemble de circonstances favorise ce passage, chose qui ne s'est réalisée que très récemment et dont nous discuterons au chapitre suivant. Notons pour le moment qu'en Occident, le français Maurice Ravel (1875-1937) fut probablement le premier compositeur à transcrire des chants d'oiseaux complexes de façon réaliste et à les utiliser ainsi

dans certaines de ses œuvres. C'est le cas de celui d'une Grive d'espèce non précisée dans *Oiseaux tristes*, extrait des *Miroirs* pour piano (1905; figure 4.4) :



Figure 4.4 : Maurice Ravel: *Oiseaux tristes* (extrait)

Mais cela restait une pratique très rare puisque Ravel aussi privilégiait nettement les «motifs oiseaux» stylisés.

La transcription «fidèle» des chants d'oiseaux en notes de musique est vraiment devenu un art consommé chez les musiciens avec Olivier Messiaen (1908-1992; voir figure 4.5) :

L'oiseau étant beaucoup plus petit que nous, avec un cœur qui bat plus vite et des réactions nerveuses bien plus rapides, il chante dans des tempos excessivement vifs, absolument impossibles pour nos instruments ; je suis donc obligé de transcrire le chant dans un tempo moins rapide. Par ailleurs, cette rapidité est liée à une acuité extrême, l'oiseau pouvant chanter dans des registres excessivement aigus, inaccessibles à nos instruments ; j'écris donc une, deux, trois octaves plus bas. Et ce n'est pas tout : pour les mêmes raisons, je suis obligé de supprimer des intervalles très petits que nos instruments ne peuvent pas exécuter. Je remplace ces intervalles par des demi-tons, mais je respecte l'échelle des valeurs entre les différents intervalles. Tout est agrandi, mais les rapports restent identiques et, par conséquent, ce que je restitue est tout de même exact. C'est la transposition à une échelle humaine de ce que j'ai entendu (Messiaen, 1986; 102-103).



Figure 4.5 : Chants d'oiseaux selon Olivier Messiaen
(reproduits par De Candé, 1978; 2 / 319)

Pour aider les musiciens à bien reproduire les chants d'oiseaux, Messiaen ajoute occasionnellement les onomatopées au-dessus des notes qu'ils doivent jouer. Ainsi, dans *Le Réveil des oiseaux* (1953), il est écrit au-dessus des parties des hautbois, des clarinettes, de trompette et de cordes chargées de rendre le chant de la Grive musicienne : É-di-di, é-di-di... tioto, tioto, tioto... Tou-bitte !

4.4.2 La part des biologistes

Dans les ouvrages musicaux, les choses s'en tiennent à cela. Or, les biologistes avaient précédé les musiciens!

Déjà dans son *Musurgia Universalis* (1650), Kircher avait intégré quelques véritables transcriptions de chants d'oiseaux en notes de musique, comme celles en page suivante (figure 4.6; page suivante). Le haut de la planche donne des «motifs oiseaux» typiques avec des noms latins; le bas donne des transcriptions des chants du Coq et de la Poule en différentes situations, de même que le chant du Coucou et le cri de la Caille. On notera l'originalité et l'élégance de la présentation visuelle qui semble annoncer la bande dessinée! À noter aussi, en bas à droite, un Perroquet disant un mot grec! Si elles pourraient être les premières du genre, ces transcriptions, assez sommaires, ne semblent toutefois pas avoir eu de descendance immédiate.

En 1847, Rennie réédite les brèves transcriptions de Kircher dans son ouvrage *Bird Miscellanies* (publié à Londres), et il leur en ajoute quelques autres de son crû, plutôt rudimentaires. Par exemple, celle-ci d'une Grive d'espèce non précisée (figure 4.7) :

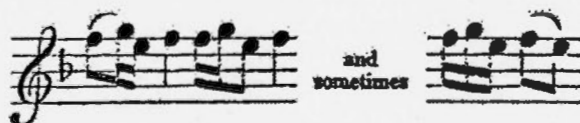


Figure 4.7 : Chant d'une Grive (espèce non précisée)
selon Rennie (1847; 258)

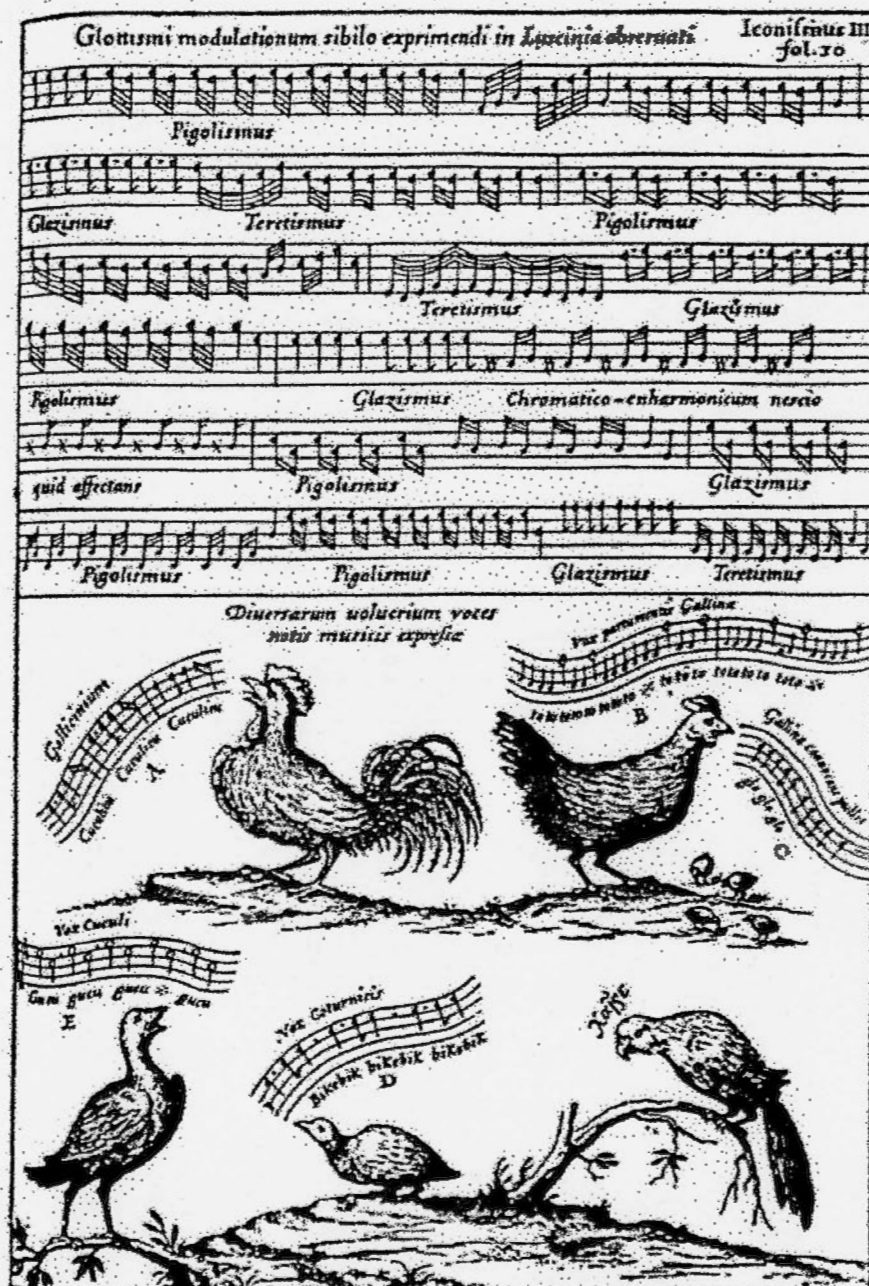


Figure 4.6 : Chants d'oiseaux selon Kircher, 1650
(planche reproduite par Armstrong, 1963; 232)

Mais en 1891, Cheney va beaucoup plus loin dans *Wood Notes Wild : Notations of Bird Music*, publié à Boston (États-Unis). Pour l'essentiel, cet ouvrage est l'œuvre de Simeon Pease Cheney, mais il était encore inachevé au décès de ce dernier survenu le 10 mai 1890. Son fils, John Vance Cheney, s'est chargé de réviser et de préparer l'ouvrage pour édition à partir d'un manuscrit dont un exemple est fourni en page de garde (figure 4.8) :

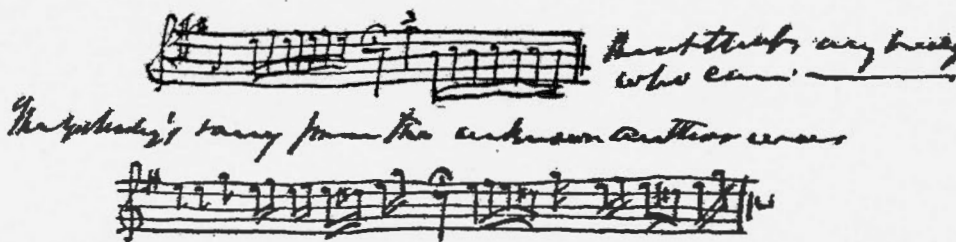


Figure 4.8 : Chant d'oiseau; manuscrit de Cheney (1891; page de garde)

Concernant notre sujet, il s'agit d'un ouvrage très important. Les chants de 42 espèces d'oiseaux y sont discutés avec des transcriptions en notes de musique. Mais pour Cheney, la musique de la nature dépasse celle des seuls oiseaux : il discute donc aussi des chants de batraciens et d'insectes et donne même des transcriptions du bruit du vent et de celui des chutes Niagara! Aussi, dans les substantiels appendices représentant près de la moitié du livre (pages 111 à 226), Cheney fils présente et discute de nombreuses autres transcriptions de chants d'oiseaux réalisées par son père ainsi que par plusieurs autres observateurs. On trouve là non pas seulement quelques noms mais bien quelques dizaines de noms! De quoi donner le vertige ou, en tout cas, de provoquer une révélation : il est clair que dès les années 1870-1880, soit plusieurs décennies avant Messiaen, la transcription de chants d'oiseaux en notes de musique était une pratique courante!

Mais il n'y a pas que la quantité des transcriptions. Pour les 42 espèces dont il a traité, Cheney père donne des transcriptions étonnantes par leur effort de fidélité à la nature et leur respect des irrégularités contenues dans les chants réels. Les chants sont notés en clé de sol, sans barres de mesure (choix audacieux car, à l'époque, la notation du rythme musical est mesurée), avec des signes de phrasé et d'attaque du son. Les silences sont aussi notés, quelquefois avec un signe de point d'orgue lorsqu'ils sont prolongés.

Ainsi, pour le Moqueur roux (figure 4.9) :



Figure 4.9 : Moqueur roux, selon Cheney (1891; 54-55)

Le tour de force est d'autant plus remarquable qu'à l'époque, ces chants d'oiseaux ont dû être notés directement en nature sans le moindre appareil! Sous les notes, des onomatopées font souvent office de «texte chanté» : Messiaen n'aura donc rien inventé là non plus lorsqu'il reprendra cette idée dans les années 1950! Ainsi, pour l'Engoulevent bois-pourri (figure 4.10) :

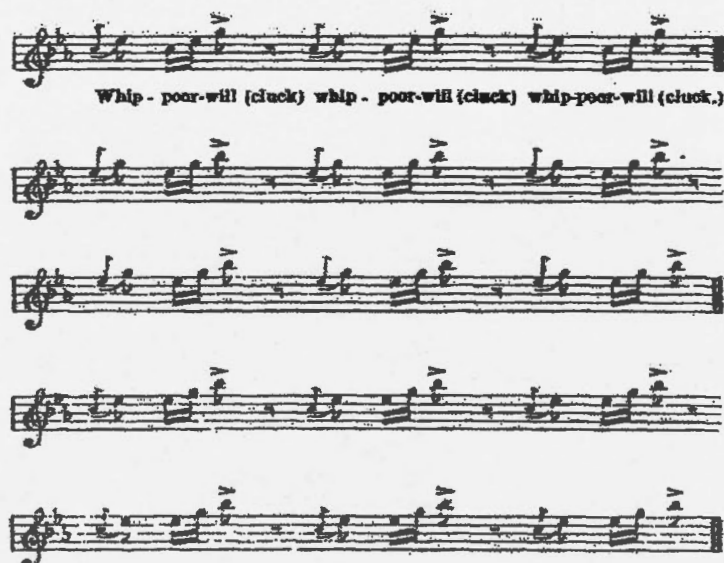


Figure 4.10 : Engoulevent bois-pourri, selon Cheney (1891; 70)

Cheney invente même des signes spéciaux pour noter les sons particuliers de certaines espèces; signes qui, comme les effets qu'ils veulent rendre, n'existaient pas dans la musique de l'époque. Il faut attendre les premières années du 20^e siècle pour en voir apparaître de semblables et encore ils ne sont utilisés alors que pour des fins très particulières : par exemple, le compositeur hongrois Béla Bartók en mettra dans ses transcriptions de chansons populaires paysannes de tradition orale pour noter par écrit des traits propres à ces musiques. Cheney transcrit ainsi le chant du Petit-duc maculé, avec de nombreux points d'orgue et un signe ondulé pour les «glissandos roulés» de l'oiseau (figure 4.11) :

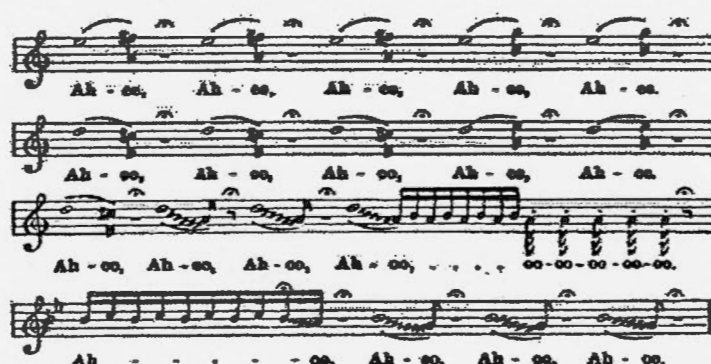


Figure 4.11 : Petit-duc maculé, selon Cheney (1891; 102)

Sa transcription du tambourinage de la Gélinothe huppée démontre la même inventivité pragmatique (figure 4.12) :

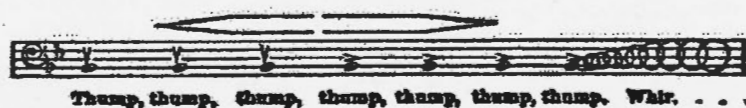


Figure 4.12 : Gélinothe huppée, selon Cheney (1891; 94)

Cet alliage de fantaisie et de pragmatisme se trouve dans la représentation graphique qu'il utilise pour le Chardonneret jaune qui, comme mentionné précédemment, ne chante que dans la phase ascendante de son vol ondulé (figure 4.13) :



Figure 4.13 : Chardonneret jaune,
selon Cheney (1891; 39)

À la même époque, d'autres ouvrages proposent des transcriptions qui «formatent» davantage les chants d'oiseaux dans la notation musicale traditionnelle, tout en faisant néanmoins preuve d'une volonté de rester proche de la réalité ornithologique. On retrouve alors les barres de mesures et les chiffres indicateurs comme chez Witchell (1896) ou Mathews (1904). Le Britannique Witchell est particulièrement généreux dans les appendices de son livre (pages 241-246), du moins pour trois espèces : il donne 30 chants différents du Merle noir, 20 de la Grive (espèce non précisée) et 12 de l'Alouette des champs. Dans son dernier chapitre, il lui arrive d'utiliser des mesures très peu usitées dans la musique humaine de l'époque, comme le 3/16, mais qui deviendront fréquentes chez Messiaen. Il note ainsi les phrases de l'Alouette des champs (figure 4.14) :



Figure 4.14 : Alouette des champs,
selon Witchell (1896; 245-46)

Passionné d'ornithologie comme il l'était, Messiaen connaissait-il ces ouvrages? Il paraît peu probable qu'il ait ignoré celui de son compatriote De la Bassetière (1913). Dans ce dernier, les chants de 63 espèces d'oiseaux de France sont commentés. La plupart sont notés en musique en clé de sol, avec barres de mesure et chiffres indicateurs ainsi que, chose assez rare, des appoggiatures en petites notes pour les notes «ornementales» ou les groupes «ornementaux» de notes très rapides. Certaines transcriptions sont très élaborées, comme celle du Merle noir (figure 4.15). L'auteur ajoute certaines précisions musicales :

Généralement, le Merle noir accentue la première et la dernière note de ses mélodies; il lie celles qui les accompagnent, excepté dans les motifs très courts. Parfois, il fait trembloter sa voix, qu'on peut imiter sur une flûte en métal, mais il n'abuse pas de cet artifice (p. 11).

De la Bassetière note ce «tremblotement» à la manière d'un trémolo et, réalisé sur un instrument comme la flûte, ce type de son roulé est le *flutterung*.



Figure 4.15 : Merle noir, selon De la Bassetière (1913; 11)

Plusieurs des espèces figurant dans cet ouvrage se retrouveront plus tard dans les œuvres musicales d'Olivier Messiaen dont justement le Merle noir mais aussi la Fauvette des jardins, la Chouette chevêche, l'Alouette lulu, etc. La comparaison est intéressante. Voici l'Alouette lulu selon De la Bassetière (figure 4.16) :



Figure 4.16 : Alouette lulu, selon De la Bassetière (1913; 29)

... et selon Messiaen qui, lui, harmonise le chant pour rendre un peu de son timbre (figure 4.17) :

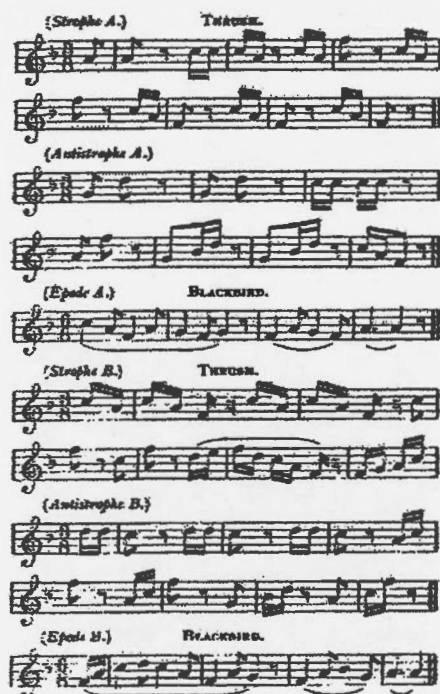


Figure 4.17 : Alouette lulu, selon Messiaen. *L'alouette lulu*, du *Catalogue d'oiseaux*, pour piano (1956-58). Éditions Alphonse Leduc.

Les deux ornithologues ont entendu le chant à travers les pratiques musicales de leur époque respective : l'Alouette lulu de De la Bassetière chante de façon tonale, avec les quatre bémols à la clé (La bémol majeur), tandis que celle de Messiaen lorgne vers une certaine musique «contemporaine» française à tendance atonale ou, du moins, «modale» très chromatique, née entre les deux grandes guerres! Mais les deux ont capté l'apparence générale du chant de l'oiseau qui, comme De la Bassetière prend soin de le mentionner, entremêle de nombreux motifs (p. 29).

Ceci est très important : toutes fidèles qu'elles veulent être, les transcriptions reflètent néanmoins aussi les conceptions musicales de l'époque où elles sont réalisées. Ainsi, Cheney (1891) n'avait aucun scrupule à soutenir que le Merle d'Amérique et le Cardinal à poitrine rose ont en commun de chanter habituellement en mi bémol majeur (p. 76), ou à se demander si cet autre Merle d'Amérique qui chantait sous la pluie le faisait en mi majeur ou mineur (p. 17)!

Messiaen connaissait-il aussi l'ouvrage de Garstang (1922), publié à Londres? L'auteur a imaginé un dialogue entre une Grive et un Merle noir sous la forme d'un péan antique, avec deux strophes, deux antistrophes et une épode, les «paroles» étant des onomatopées (figure 4.18) :



THE PÆAN

THE THRUSH SINGS:

Strophe A.
Wit, wih! Chip, chip, ché! Chee-oo-ht! Chee-oo-ht!
Wec-ploo-pllo! Wec-ploo-pllo! Wec-ploo-pllo!

Antistrophe A.
Téss! Téss! Tirri-tirri! Pew-ke!
Ploo-pety! Ploo-pety! Ploo-pllo!

THE BLACKBIRD WHISTLES:

Epode A.
 || a z m | d z m | z z d | x z z {
 || d z m | x z d | m z z | z z : ||

THE THRUSH SINGS:

Strophe B.
Chee-woo-ploo! Chee-woo-ploo! Tre-rré! Tre-rré!
Tura-lura-lura-llo! Tury-tury!

Antistrophe B.
Tui-si-téss! Tui-si-téss! Tui-si-téss! Pew-y-gé!
Pew-y-gé! Tu-luy! Ploo-pllo-cy!

THE BLACKBIRD WHISTLES:

Epode B.
 || d n | a z d | d z m | d z m | x z z {
 || z | d z m | f z x | m z z | z z : ||

Figure 4.18 : Péan de Garstrang (1922; 74-75)

Or, Messiaen utilisera abondamment ces formes antiques et *Chronochromie*, pour grand orchestre (1959-60) avec nombre de chants d'oiseaux, décalque de proche la forme de la pièce de Garstang, en y supprimant l'Épode A et y ajoutant une introduction et une conclusion.

Ornithologue mais aussi excellente musicienne, la montréalaise Louise Murphy réalisait non seulement des transcriptions de chants d'oiseaux (voir Murphy, 1926) mais intégrait celles-ci dans des œuvres musicales de sa composition. *Sweet Canada*, un cycle de douze mélodies pour voix et piano (dont elle est aussi l'auteure des paroles) fut publié à Toronto en 1923. Chaque mélodie fait référence à un oiseau. La pièce titre se base sur le chant du Bruant à gorge blanche : la transcription de ce dernier figure sous le titre, suivie d'un petit mot sur l'oiseau, et elle revient dans la mélodie même aux mesures 12 à 17 (figure 4.19, page suivante). Musicienne sans prétention, Louise Murphy avait ainsi précédé de près de 30 ans la première pièce d'Olivier Messiaen basée explicitement sur le chant d'une espèce d'oiseau précise (*Le Merle noir*, pour flûte et piano, 1951)!

L'ignorance de ces ouvrages par les musiciens et les musicologues leur a donc fait s'attribuer hâtivement le mérite d'initiatives qui devrait revenir aux biologistes!

4.4.3 Difficultés de cette méthode

Avant même le milieu du 19^e siècle, des biologistes avaient senti les difficultés et les limites de la transcription des chants d'oiseaux en notes de musique. Rennie écrit en 1847 :

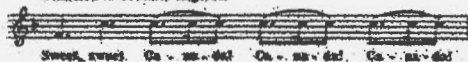
Since birds sing in a pitch so irregular, and with intervals so unsettled, exhibiting a total disregard to measure or rhythm, we may well ask, what makes their music pleasing? (...). The variety and rapidity of their notes and intonation also awaken attention (...). Many of the tones are delightful, but the ear can with difficulty separate them (Rennie, 1847; 164-165).

Tout est là qui pose problème lors de l'acte de transcription : l'intonation et les intervalles (qui échappent au tempérament égal de la musique occidentale), le rythme qui s'accommode très rarement des barres de mesure (ou oblige, comme chez Messiaen, à recourir à de fréquents changements de mesure), la variété et la complexité du timbre (que les instruments de musique ne peuvent rendre), la vitesse des notes (que souvent l'oreille humaine ne saisit que partiellement).

SWEET CANADA- OTTAWA.

Song-Phrase of the white-throated sparrow.

Whistles & scatters high.



This large handsome sparrow is a shy artist but a close friend, hopping on the ground and often allowing a near approach. His familiar song clearly whistled from the leafy tree-tops rings through our North Country from Manitoba eastward to the Atlantic all through the summer days and is occasionally repeated during the warm summer nights.

1. On Par-li-a-ment Hill you may hear if you will. The
2. On Par-li-a-ment Hill you may hear if you will, in

1. pur-est of pa-tri-ot song. From shy sin-ple trees a voice by the brook is
2. days o' mer-ry sweet June. When birds sing so bright by day and by night. The

1. borne all the summer day long. Sweet, sweet, sweet Ca-na-da, Ca-na-da, Ca-na-da.
2. o-choe play ma-ry a tone.

Sweet, sweet, sweet Ca-na-da, Ca-na-da, Ca-na-da.

Figure 4.19 : Louise Murphy: *Sweet Canada*,
avec le chant du Bruant à gorge blanche (1923)

C'est peut-être par un sentiment d'inadéquation que Rennie a très peu donné de transcriptions dans son livre.

Malgré ses efforts de fidélité à la nature, Cheney (1891) reste bien conscient des limites de ce type de transcription qui, réduisant la richesse harmonique des chants à des notes simples, ne peut en rendre le timbre. Ainsi, au sujet du Cardinal à poitrine rose, il ajoute cette précision : «*While on paper his song resembles the robin's (...), the voice and the delivery are very unlike the robin's*» (p. 76).

Witchell (1896; 231, 235) aussi a signalé les mêmes problèmes et s'est bien rendu compte de la difficulté de la tâche :

Although possessed of a musical ear, which from childhood had been exercised in various musical pursuits, I was at first greatly puzzled in attempts to follow the intricacies of bird-music, which are often executed so rapidly as to be not only difficult to follow, but sometimes actually impossible to record in their natural order (p. 231).

Cependant, il a réussi à mettre au point sa méthode de transcription :

My method of noting the music of birds was as follows: I did not attempt to write all the music of a rapid singer, but listened for some phrase sufficiently simple for my purpose, and then carefully wrote it down. By this method, slow though it was, I was enabled to obtain records which, although not perhaps scientifically accurate, were as true as musical notation would allow (p. 231).

Witchell demeure néanmoins conscient que, par certains aspects, ce qu'il écrit reste une stylisation:

In making my records I have paid no attention to actual pitch – I believe that this has no scientific value – but all the purpose of my records is to suggest intervals between notes sung by birds [Note: c'est précisément ce que Messiaen cherchera aussi à rendre!]. In every instance the notation is probably from one to two octaves lower than the actual notes it represents.

De même, malgré la précision de son travail, Messiaen reconnaîtra à son tour avoir donné des stylisations; des stylisations proches de la réalité ornithologique mais néanmoins des «*transpositions à une échelle humaine*» avec la «perte» que cela implique.

Dans son ouvrage *Le paysage sonore*, le compositeur canadien R. Murray Schafer considère qu'au fond cette façon de faire ne rend pas justice à la richesse des chants d'oiseaux :

En dépit de toute l'ingéniosité dont on peut faire preuve, le chant des oiseaux ne peut, à quelques exceptions près, se rendre en termes musicaux. Rares sont les tons simples, et à leur complexité s'ajoute la hauteur des fréquences et la rapidité du tempo, qui rendent difficile une transcription dans un système de notation conçu pour les fréquences plus basses et les rythmes plus lents de la musique humaine (Schafer, 1979; 52).

D'ailleurs, comme déjà mentionné, les oiseaux ne répondent pas à des imitations de leurs chants réduites aux notes pures :

Les sons ne sont que rarement purs, car ils comportent de nombreux harmoniques. C'est à ceux-ci que l'on doit le timbre du chant, ce qui lui donne sa «couleur». Cela contribue à sa valeur spécifique. Des expériences visant à tester la sensibilité d'oiseaux à des sons purs artificiels, mais correspondant à leur chant, ne provoquèrent aucune réaction de la part des sujets auxquels on les avait soumis (Dorst, 1995; 105).

Chez les compositeurs, l'option «réaliste» de Messiaen fut et demeure très peu employée, précisément à cause de ces difficultés. Les compositeurs privilégient nettement la stylisation des chants. Comme de toutes façons les chants doivent être modifiés pour être adaptés aux instruments, il n'est probablement pas essentiel de tout retenir d'eux. En extraire les traits caractéristiques tout en conservant la physionomie générale peut suffire à les rendre en musique.

Il en va de même chez les biologistes : la transcription en notes n'est plus guère employée dans les ouvrages ornithologiques. Outre le fait de réduire la complexité des chants d'oiseaux, elle nécessite des connaissances réelles en musique qu'il est utopique de penser *a priori* possédées par les ornithologues amateurs comme professionnels. Entre-temps, les scientifiques avaient d'ailleurs développé leur propre moyen de noter graphiquement les chants d'oiseaux.

4.5 REPRÉSENTATION SOUS FORME DE SONAGRAMMES

Conscient des difficultés et limites de la représentation des chants d'oiseaux sous la forme de notes de musique, Saunders (1935) proposa une idée nouvelle qui allait se gagner le monde de l'ornithologie scientifique. Elle consiste à tracer la ligne du chant en mettant en fonction la hauteur du son et le temps et en donnant, sous le tracé, l'onomatopée du chant. Dans l'introduction de son ouvrage, il explique son procédé avec de nombreux exemples (pp. 5 à 14).

Il représente ainsi les notes simples et régulières du Bruant familier (figure 4.20) :



Figure 4.20 : Bruant familier, selon Saunders (1935; 5)

Avec l'onomatopée, les deux notes descendantes du sifflement de la Mésange à tête noire (figure 4.21) :

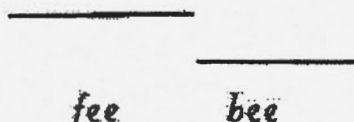
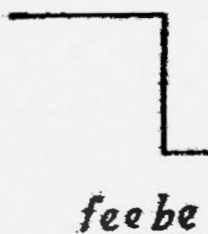


Figure 4.21 : Mésange à tête noire, selon Saunders (1935; 5)

Les deux notes descendantes liées du Moucherolle phébi (figure 4.22) :



**Figure 4.22 : Moucherolle phébi,
selon Saunders (1935; 8)**

Les notes liées en *portamento* du Pioui de l'Est (figure 4.23) :

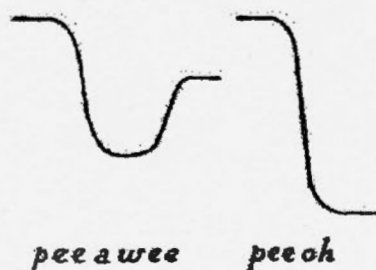


Figure 4.23 : Pioui de l'Est, selon Saunders (1935; 8)

Le chant plus heurté du Roitelet à couronne dorée (figure 4.24), avec sa première partie ascendante aux notes plus longues, douces et sifflées, et sa seconde partie descendante aux notes plus rapides et fortes (la force est rendue par l'épaisseur du trait) :

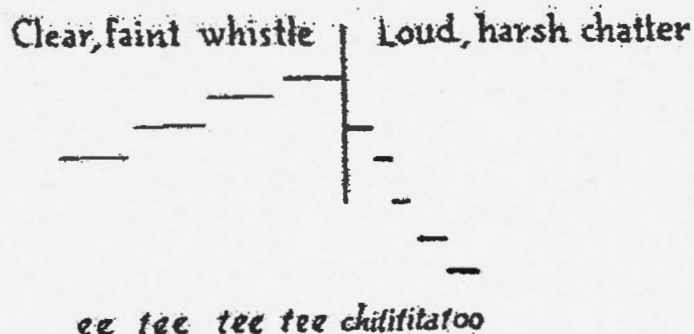


Figure 4.24 : Roitelet à couronne dorée, selon Saunders (1935; 10)

Le chant du Tohi à flancs roux (figure 4.25), avec une attaque forte, un glissé descendant plus grave et doux et un trille aigu conclusif (représenté par une ligne ondulée) :

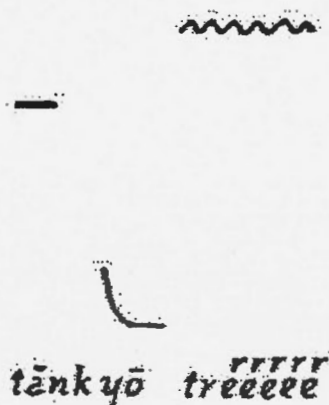


Figure 4.25 : Tohi à flancs roux,
selon Saunders (1935; 14)

Saunders écrit:

I have devised a method by which the time, pitch, and loudness of bird songs may be recorded as accurately as by musical notation, and at the same time more quickly and without the aid or detailed knowledge of musical symbols. One might refer to it as musical shorthand. This method can also record songs that do not conform to the standards of pitch and time used in human music (p. 4).

Cette invention est importante parce que pour la première fois, un scientifique renonce aux moyens offerts par la musique pour représenter visuellement les chants d'oiseaux. Désormais, avec une méthode qui leur est propre, les scientifiques n'auront plus à connaître des éléments de notation musicale ni même à se référer à la «musique humaine» (expression que Saunders utilise d'ailleurs lui-même!).

Mais sentant qu'il ne pouvait se satisfaire d'une représentation aussi dépouillée, Saunders développera son idée alors que la technologie était maintenant disponible pour se faire. Vers 1935, grâce à des instruments électroniques au développement desquels il contribue lui-même, les sons peuvent être «dessinés» sur des écrans, puis transcrits sous la forme de graphiques où le temps (en secondes) se retrouve horizontalement et la fréquence (en hertz) verticalement (Robbins, 1980; 10). Le passage se fait du qualitatif au quantitatif, avec un énorme gain en précision de l'analyse du chant. Ces représentations, les sonagrammes, font ainsi voir même des détails que l'oreille humaine ne peut entendre.

Les sonagrammes furent utilisés pour la première fois dans un guide ornithologique par Robbins en 1966; livre régulièrement réédité et mis à jour depuis, toujours avec les sonagrammes. Cela donne pour le Roselin pourpré (figure 4.26) :

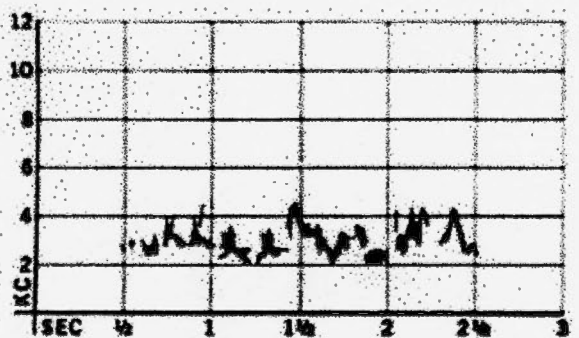


Figure 4.26 : Sonagramme du Roselin pourpré (Robbins, 1980; 11)

Cette technique demande une certaine habitude pour arriver à «entendre» mentalement un son ainsi transcrit. Pour cette raison, si pour Peterson (1969; 120) il s'agit là d'«un système de notation scientifique et précis», d'autres ont certaines réserves : «Pour la plupart des utilisateurs, les sonagrammes ne sont d'aucune utilité sur le terrain puisqu'ils sont impossibles à mémoriser» (Duquette, 1994; 29). À mémoriser et même à lire : si la connaissance de la théorie musicale n'est pas nécessaire ici, il faut toutefois un minimum de connaissances en acoustique pour les déchiffrer d'une façon efficace. À preuve :

Le type adopté ici présente une durée de 2½ secondes de chants. Les verticales du canevas sont espacées d'une demi-seconde; les horizontales forment l'échelle des tons, avec des intervalles de 2 kilocycles, mais d'habitude la hauteur ne dépasse pas 6 kc (6000 cycles). À titre de comparaison, le do moyen (c) du piano et les 4 octaves au-dessus sont indiqués dans la marge de droite du sonagramme, les kilocycles dans celle de gauche. Ce do moyen a une fréquence de 262 cycles par seconde, et comme elle double à chaque octave successif, nous aurons un do C' avec 523, C'' avec 1046, C''' avec 2093 et C'''' (note la plus élevée du piano) avec 4186 cycles par secondes (Robbins, 1980; 10).

La complexité en harmoniques de plusieurs chants d'oiseaux ajoute à la difficulté de leur reconstitution mentale à partir d'un sonagramme. Par exemple, pour le Troglodyte à bec court, cette complexité est signifiée par les bandes foncées verticales du tracé (figure 4.27). Tant qu'au rythme, il est plus facile de discerner ici que le chant débute par quelques notes espacées qui se rapprochent ensuite jusqu'à devenir presque régulières :

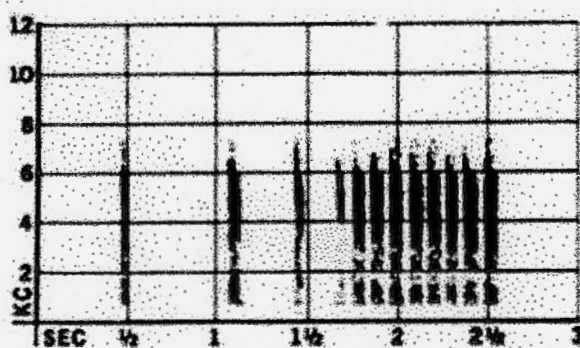


Figure 4.27: Sonagramme du Troglodyte à bec court
(Robbins, 1980; 11)

Pour apprivoiser le profane, Robbins (1980) donne des sonagrammes de sons simples et usuels, comme celui d'un klaxon d'automobile (figure 4.28) :

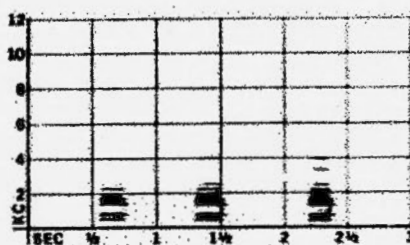


Figure 4.28 : Sonagramme d'un klaxon d'automobile (Robbins, 1980; 11)

... ou d'un sifflement modulé (figure 4.29) :

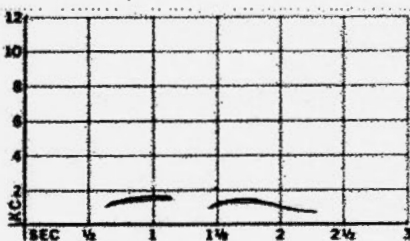


Figure 4.29: Sonagramme d'un sifflement modulé (Robbins, 1980; 11)

Dans l'introduction de son guide conçu pour un large public, Robbins précise que les sonagrammes y figurent «à titre expérimental, bien qu'ils soient très utilisés dans les publications scientifiques» (Robbins, 1980; 10). Dans ces dernières, le sonagramme a déjà triomphé, et ce triomphe sera durable. Armstrong (1963), Greenewalt (1968), Hinde (1969), Jellis (1977), Bondesen (1977), etc., y recourent systématiquement, alors que des exemples notés musicalement subsistent aux côtés de sonagrammes bien plus nombreux dans Thorpe (1972; 31-52) ou Hartshorne (1973; 240-246 : transcriptions de Frances Edwards).

Néanmoins, les sonagrammes demeurent pour certains de véritables hiéroglyphes, surtout lorsque les chants sont complexes comme celui du Troglodyte mignon (figure 4.30) :



Figure 4.30 : Sonagramme du Troglodyte mignon (Robbins, 1980; 11)

C'est d'ailleurs pourquoi, à l'exception de celui de Robbins, aucun guide d'ornithologie «grand public» ne les utilise.

Reste que pour qui désire analyser le détail exact des chants d'oiseaux (et les moyens informatiques permettent désormais de le faire dans les moindres nuances), les sonagrammes sont absolument indispensables. La comparaison du chant de la Grive solitaire représenté par un sonagramme et des notes est révélatrice (figure 4.31) :

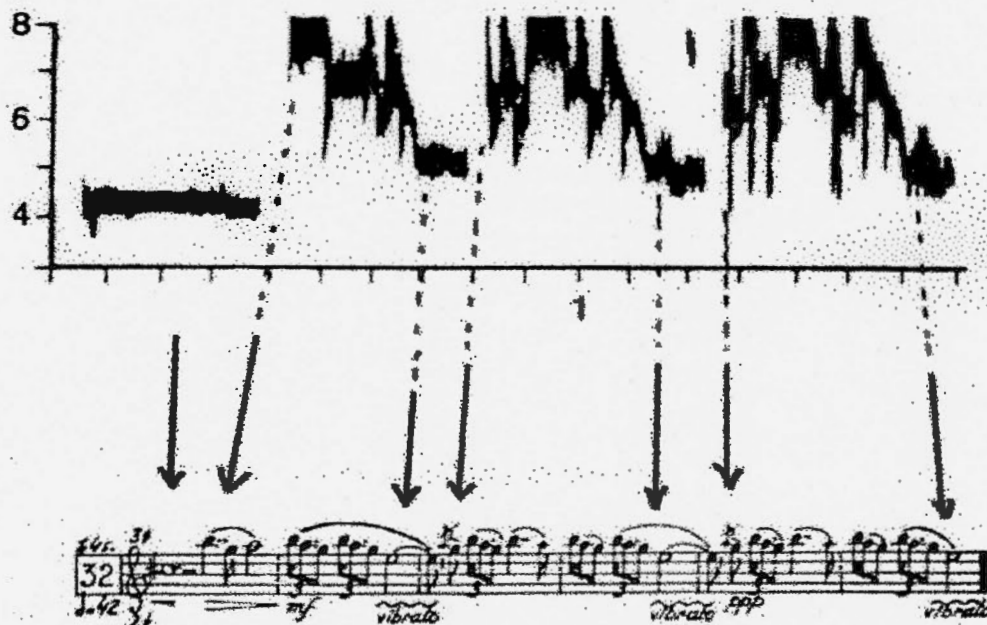


Figure 4. 31 : Sonagramme de la Grive solitaire et sa transcription en notes de musique (Bondesen, 1977; 229)

Si les notes rendent bien l'allure générale du chant, elles ignorent ses micro-intervalles et sont bien «maigres» pour rendre la complexité de son timbre; aussi, le rythme musical noté est trop «carré» pour rendre la subtilité irrégulière du chant.

L'ouvrage le plus à date et de loin le plus substantiel sur les chants d'oiseaux, Marler (2004), utilise les sonagrammes de façon systématique : il faut donc conclure que le temps a fait son œuvre et que les ornithologues d'aujourd'hui s'y retrouvent bien.

4.6 ENREGISTREMENT SONORE

4.6.1 Les fruits d'une révolution

Significativement, ce dernier ouvrage (Marler, 2004) contient aussi un CD-ROM avec des chants réels d'oiseaux. Initié à la fin du 19^e siècle, l'enregistrement sonore fut sans contredit, par sa généralisation foudroyante et ses conséquences, la grande révolution musicale du 20^e siècle.

Le premier enregistrement d'un chant d'oiseau fut effectué en laboratoire, en Allemagne, par Ludwig Koch en 1889. Les appareils nécessaires pour enregistrer les oiseaux en nature ne furent disponibles qu'en 1932 suite aux travaux d'Arthur Allen à l'Université Cornell (Guide, 1996; 37). Mais aussitôt, Brand (1936) saute sur l'occasion et inclut un disque dans son ouvrage! Encore une fois, la notation par notes de musique fait les frais de cette autre innovation technologique. Brand (1936) se contente de descriptions verbales des chants, avec leurs onomatopées, sans recourir à la notation musicale : ce n'était pas nécessaire puisque le disque fait entendre les chants réels des oiseaux. Difficile de faire plus fidèle à la nature! Messiaen lui-même utilisa rapidement le magnétophone portatif pour capter les chants et les retranscrire ensuite en notes.

Depuis, quantité de cassettes et de disques, vinyles puis compacts et CD-ROM, furent publiés qui présentent les chants des oiseaux du monde entier.

Grandement supérieurs aux autres méthodes, ces guides sonores sont parfaits pour la mémorisation des chants. Doublés du baladeur, ils sont aussi idéaux pour le travail sur le terrain. Ici, la transcription des chants, sa précision, sa facilité de manipulation est parfaite puisque la transcription n'est autre que les chants eux-mêmes! Pour un compositeur désirant travailler avec les chants d'oiseaux, c'est un outil presque irremplaçable.

Néanmoins, dès que les chants sont confiés à des instruments de musique, la même perte se manifeste que si les chants avaient été notés directement avec des notes. Par contre, grâce à la magie de la technologie, des chants d'oiseaux enregistrés peuvent être utilisés directement dans des œuvres musicales. Les musicologues reconnaissent habituellement que la première œuvre à avoir combiné musique acoustique jouée sur scène et sons enregistrés diffusés par haut-parleurs

fut *Déserts* d'Edgard Varèse, créée en 1954. Ceci n'est pas exact. Dès 1924, soit 30 ans avant Varèse (qui utilisa des bruits d'usine), l'italien Ottorino Respighi superposait à l'orchestre un enregistrement phonographique de chants d'oiseaux dans son poème symphonique *Les pins de Rome* (certainement des oiseaux vivant en captivité). Cette musique aviaire restituée par le disque intervient à la fin de la troisième des quatre parties de l'œuvre, *Les pins sur le Janicule*, sur un doux fond orchestral, dans une séquence durant quelques 45 secondes. Le phonographe devenait ainsi un nouvel instrument dans l'orchestre et les mélismes des oiseaux ajoutaient une complexité sonore à la musique «en notes» des instruments. Il est donc très intéressant de noter que le premier mariage musical de sons acoustiques et de sons enregistrés concerne les oiseaux!

Depuis, le procédé est devenu presque banal comme en témoigne la multitude de disques de «musique de relaxation» avec fond de chants d'oiseaux. Tout de même, les possibilités semblent infinies. Sur son disque *Les oiseaux chantent les classiques* (ATMA AGCD 2 2138; c.1995), Robert Lafond a extrait des fragments de chants d'oiseaux réels enregistrés et les a réorganisés pour leur «faire chanter» des pièces du répertoire classique! Malheureusement peu précises, les notes du disque nous apprennent que cet *Orchestre Ornithologique de Montréal* (!) est entre autres composé du Bruant (mais lequel des quelques 33 espèces présentes dans l'Est de l'Amérique du Nord?), du Rouge-gorge (probablement le Merle d'Amérique car le véritable Rouge-gorge ne vit pas ici) et, curieusement, de plusieurs espèces européennes : Coucou, Lorient, Pie, Pivert, Verdier... Peu importe : le propos est ici de pure fantaisie!

Évidemment, l'appareillage technologique dont disposait Respighi était relativement rudimentaire. Dans les années 1930, l'invention de la bande magnétique allait permettre non seulement d'enregistrer des sons mais de les transformer et de les monter, de les «orchestrer» au gré de la fantaisie. Technicien de la radio française, Pierre Schaeffer (1910-1995) s'empara de l'idée et créa des *Études* entièrement faites de sons enregistrés travaillés sur bande qui seront radiodiffusées en 1948. Ce fut le début de l'aventure de cette musique que l'on nommera électroacoustique et qui, en quelques décennies seulement, a atteint une perfection et une souplesse techniques stupéfiantes. Ce sont les mêmes moyens électroacoustiques qui ont permis la réalisation des musiques de relaxation évoquées précédemment; en fait, par définition, ces moyens sont désormais utilisés dans la réalisation de tout enregistrements musicaux. Mais dans la musique électroacoustique comme telle, celle qui dans sa forme la plus «pure» se donne en

concert uniquement par le biais d'un orchestre de haut-parleurs, existent des œuvres faites à partir de chants d'oiseaux. Ces derniers constituent alors le matériau même des œuvres. Le compositeur travaille directement les chants réels, sans passer par une transcription intermédiaire. Dans ce cas, la proximité avec la réalité ornithologique est insurpassable. Nous reviendrons au chapitre 6 à de telles œuvres.

4.6.2 Précision importante pour un bilan

De ce survol, il ne faut pas perdre de vue que quels que soient les mérites respectifs des différentes façons de transcrire les chants d'oiseaux, leurs résultats ne sont pas absolus. **Les variantes individuelles, dialectales et émotionnelles sont importantes chez plusieurs espèces, et certaines possèdent en outre un vaste répertoire. Ce que fixent les techniques sont donc des versions particulières des chants qui incluent aussi bien l'allure générale du chant d'une espèce que ses éléments sujets à variation, deux aspects qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer de manière définitive. La chose est particulièrement vraie pour les sonagrammes et les enregistrements qui sont beaucoup plus particularistes que les onomatopées et la transcription en notes de musique : ce qui est fixé est ce que tel individu de telle espèce vivant en telle région a chanté à tel moment du jour en telle date, et non le chant de l'espèce en général.** Même si la fidélité à la nature semble optimale avec le recours à l'enregistrement, il n'est pas rare que les divers guides sonores fassent entendre des chants plus ou moins dissemblables pour une espèce donnée. Tout enregistrement et tout sonagramme de chant d'oiseau devrait donc être accompagné d'une fiche contextuelle donnant le lieu, la date, l'heure et les conditions dans lesquels l'oiseau a chanté. Ceci est absolument essentiel pour certaines recherches scientifiques. Idéalement, il faudrait même mettre au point un type de sonagramme amélioré qui donnerait en plus du chant de l'individu la marge de variabilité du chant de son espèce.

Comme Béla Bartók, les ethnomusicologues travaillant sur les musiques paysannes modales de tradition orale procédaient justement ainsi. Partant du constat qu'en ce domaine, on ne recueille jamais une «œuvre» toute faite (comme par exemple une symphonie de Beethoven) mais bien une variante particulière d'une pièce musicale d'un type mobile et jamais définitivement fixé (Brailoiu, 1973), ces chercheurs notaient scrupuleusement tous ces détails,

ainsi que des précisions au sujet des interprètes. Bartók allait jusqu'à préciser dans ses transcriptions les endroits où un chanteur avait toussé : il considérait que même un tel «accident» faisait partie intégrante de la version recueillie! L'absence de version «définitive» des chants d'oiseaux rapproche à nouveau ceux-ci des musiques modales des hommes.

4.7 NOTER LE TEMPS DES OISEAUX

Tout ce qui a été vu jusqu'à maintenant en ce chapitre concerne la seule dimension sonore des chants d'oiseau. Cependant, pour transcrire ceux-ci en musique, il faut aussi bien évidemment en noter leur rythme. Mais cet aspect pose problème. Les outils dont nous disposons pour noter le rythme musical ont été conçus pour le rythme métrique basé sur des durées mathématiques. Ils sont plutôt inadéquats pour rendre par écrit le rythme des musiques fractales. Ces dernières sont d'ailleurs presque toutes transmises par tradition orale. Lorsque comme le chant grégorien, par exemple, elles ont finalement été mises par écrit, le rythme est demeuré une pierre d'achoppement. Et lorsqu'est disparue la tradition orale qui accompagnait et explicitait la notation, de vives polémiques sont nées relativement à leur interprétation rythmique adéquate : c'est d'ailleurs précisément ce qui s'est passé pour le chant grégorien pour lequel se sont formées diverses écoles d'interprétation extrêmement divergentes les unes des autres quant au rythme.

Or, le rythme des chants d'oiseaux est fractal dans la majorité des cas ainsi que nous l'avons vu au chapitre 3. Que faire? En Occident, les pièces du corpus musical inspiré par les oiseaux recourent essentiellement aux outils valides pour le rythme mesuré. Les compositeurs ont donc mesuré les chants d'oiseaux. Se faisant, ils en ont grandement simplifié la rythmique. Ainsi dans les œuvres que nous parcourrons dans les deux prochains chapitres, les chants d'oiseaux possèdent toujours un aspect «fantaisiste» voire irréel né de ce fait. La transposition des notes des chants d'oiseau, déjà pas toujours évidente, peut être assez proche des originaux mais celle du rythme est plus éloignée encore de la réalité. Seuls certains chants rythmiquement très simples peuvent être rendus d'une façon effective, tel celui du Coucou qui sera d'ailleurs peut-être le plus utilisé! Mais la très grande majorité des chants d'oiseaux ne peuvent être rendus ainsi : plus encore que pour leurs notes, leur rythme sera donc traduit très approximativement.

Même un spécialiste de la trempe de Messiaen s'en est tenu dans ses transcriptions au temps mesuré, au temps des horloges. Pour tendre vers une plus grande fidélité, il multiplia les artifices tels les changements de mesure, les changements de tempo et le recours à des valeurs rythmiques irrationnelles d'exécution plus difficile. Dans une pièce pour un seul instrument, pour piano par exemple, l'interprète peut pallier aux limites de la notation en prenant des libertés par rapport à celle-ci de façon à atteindre un plus grand naturel. Mais dans une pièce pour orchestre – et Messiaen a beaucoup écrit pour orchestre!, les musiciens doivent compter et, donc, la musique est notée pour pouvoir l'être. À défaut de quoi, la coordination des divers instrumentistes deviendrait périlleuse et s'accroîtraient les risques de décalage. À cause de ces considérations pratiques, la notation du rythme des chants d'oiseaux reste donc une approximation.

Le compositeur américain Alan Hovhaness (1911-2000) a peut-être été le premier à noter des rythmes fractals. Bien avant que l'on diffuse la théorie du chaos, soit dès les années 1940, Hovhaness recourut au «chaos organisé». Dans ses partitions, il indique alors les notes que doivent jouer les musiciens mais spécifie que ceux-ci doivent jouer hors tempo, chacun à son rythme, sans la coordination collective d'une pulsation définie. Le chef d'orchestre indique le début et la fin de ces séquences. Il en résulte des nuages de sons, des polyphonies libres, pouvant avoir la douceur du murmure d'un ruisseau et de concerts d'oiseaux en forêt ou, au contraire, la puissance des vagues d'un océan déchaîné. Il faut préciser que déjà auparavant, le compositeur danois Carl Nielsen avait initié cette pratique. Dans un passage très poétique de son poème symphonique *Saga Drøm* (opus 39; 1907-08), il demande à quelques solistes (bois et percussion) de jouer hors tempo, très librement, chacun à son rythme. Dans un passage spectaculaire et violent de sa *Cinquième Symphonie* (opus 50; 1921-22), il demande à un percussionniste jouant de la caisse claire d'improviser hors tempo à plein son par-dessus la musique mesurée du reste de l'orchestre.

Il est très significatif que ces premiers compositeurs à avoir employé des rythmes fractals furent de grands amoureux et observateurs de la nature. Mais bien des interprètes résistent à ne pas compter, ayant été formés pour cela et tirant fierté d'une exécution précise!

En musique électroacoustique, le problème ne se pose pas : étant réalisée en studio, cette musique a beau jeu d'ignorer toutes les considérations pratiques, ce qu'elle ne se prive d'ailleurs

pas de faire! Pour elle, rendre des rythmes fractals est une affaire de rien. Dans ce répertoire, les pièces d'oiseaux peuvent utiliser sans aucun problème les rythmes fractals les plus complexes qui causeraient les pires maux de tête aux instrumentistes et chanteurs!

4.8 NOTER L'ESPACE

La spatialisation de la musique se note beaucoup plus facilement. Le compositeur qui désire mettre sa musique en espace n'a qu'à prescrire ce qu'il veut dans sa partition et à organiser celle-ci en conséquence. Par exemple, dans la musique à deux ou plusieurs «chœurs», les chœurs seront séparés les uns des autres dans la partition. Dans le cas de la musique électroacoustique, le compositeur peut fournir des notes écrites pour guider la personne en charge de la console quant à la répartition des sons dans les différents haut-parleurs de la salle. Souvent, les pratiques de spatialisation musicale ne sont même pas écrites : elles relèvent alors plutôt tout simplement de la tradition d'exécution de la musique concernée. Ainsi, aucune édition du répertoire grégorien ne précise dans le détail la répartition spatiale d'un psaume ou d'une hymne devant être chanté de façon antiphonique : ce serait fastidieux et finalement inutile. Dans un monastère, par exemple, le maître de chœur décidera de faire alterner de strophe en strophe les moines des stalles situées à gauche de l'autel avec ceux situés à droite. En fait, le maître de chœur a même la liberté de décider si telle pièce sera ou non chantée de façon antiphonique.

Mais de toutes façons, dans les pièces musicales inspirées par les oiseaux, la spatialisation a été très peu utilisée sauf, encore une fois, en électroacoustique. Même Messiaen n'y recourt qu'en de très rares occasions comme dans son opéra *Saint François d'Assise*, et encore cette spatialisation reste limitée au cadre d'un lieu fermé. Cependant, dans ses pièces pour piano, ses concerts d'oiseaux sont nécessairement fixes; dans celles pour orgue, une très discrète spatialisation peut être obtenue en faisant dialoguer des sons provenant de groupes de tuyaux situés à une petite distance les uns des autres. Dans ses pièces d'oiseaux pour orchestre, les instruments sont là aussi fixes : les musiciens restent assis à leur place tout au long de l'œuvre. Comme les musiciens ne sont pas tous assis sur la même chaise, le public peut entendre, comme

dans toute œuvre, les instruments dialoguer, se répondre entre eux : mais il s'agit là d'une spatialisation réduite à sa plus simple expression!

Évidemment, ce sont des considérations pratiques évidentes qui amènent les compositeurs vers ce choix qui tient presque de la nécessité. Ainsi, même les pièces d'oiseaux les plus complexes de Messiaen délaissent l'aspect spatial des véritables concerts d'oiseaux. Il leur manque donc une dimension malgré leur recherche de la fidélité à la nature et cette perte leur donne une apparence de mise en à-plat.

* * *

Les différentes techniques de notation de chants d'oiseaux possèdent donc chacune leur intérêt pour la musique. On retrouve leur trace dans le répertoire de pièces musicales inspirées par les oiseaux. Mais au-delà de cet aspect purement technique, au-delà aussi du fait de la parenté des chants d'oiseaux avec la musique et des symboles généraux portés par les oiseaux, il y a lieu de se demander ce qui se cache derrière l'utilisation des chants d'oiseaux telle qu'elle se manifeste à travers l'histoire de la musique. La façon de les utiliser a évolué dans le temps mais aussi la vision qu'on a eu des oiseaux et, à travers celle-ci, la vision de la nature qu'a cultivé la civilisation humaine. Ce sera le sujet des deux prochains chapitres.

Chapitre 5

Les oiseaux de l'histoire musicale

I. Perspectives anciennes

BREF COUP D'ŒIL SUR LES MUSIQUES EXTRA-OCCIDENTALES / LE MOYEN ÂGE : OISEAUX GRÉGORIENS ET TROUBADOURESQUES / LA RENAISSANCE : CHANSONS D'OISEAUX / LE BAROQUE ET LE CLASSICISME : OISEAUX MONARCHIQUES ET RÉVOLUTIONNAIRES / LE 19^e SIÈCLE ROMANTIQUE : OISEAUX PROPHÈTES ET INDUSTRIELS / LE TEMPS DES IMPRESSIONNISTES : JARDINS D'OISEAUX / BILAN ET CONCLUSIONS

5.1 BREF COUP D'ŒIL SUR LES MUSIQUES EXTRA-OCCIDENTALES

Dans ce chapitre et le suivant qui en est le prolongement, nous parcourrons la musique occidentale pour examiner les œuvres inspirées par les oiseaux, du moins les plus représentatives, et retracer à travers elles l'évolution de la vision posée sur la nature. Le choix du répertoire occidental obéit essentiellement à des raisons pratiques. Depuis le 9^e siècle, cette musique a bénéficié d'une mise par écrit et, très tôt après l'invention de l'imprimerie, des éditeurs musicaux se sont lancés en affaire. Les manuscrits des œuvres non éditées ont pour la plupart été conservés dans des bibliothèques. Avec la préoccupation très forte pour la mémoire historique au sein de cette culture, les dates précises de composition des œuvres sont habituellement connues. Évidemment, les musiques occidentales de traditions orales échappent quelque peu à ce processus de mise en mémoire par l'écrit; cependant, il y eut pour elles aussi au fil du temps diverses transcriptions écrites auxquelles s'ajouteront, au 20^e siècle, des fixations directes par le biais de l'enregistrement sonore. Tout de même, à cause de cela, ce répertoire permet une analyse précise dans le temps.

Cela dit, la présence de chants d'oiseaux dans la musique humaine est à toute fin pratique universelle. Quelques exemples éloquentes suffiront à le réaliser.

En Chine, l'orgue à bouche *sheng* est fait d'une embouchure dans laquelle souffle l'instrumentiste. Le souffle se dirige ensuite dans une petite caisse de résonance munie de trous et surmontée de 17 tuyaux de bambou de longueurs différentes pour produire des notes différentes. Selon les Anciens, la forme très particulière de l'instrument est inspirée de celle du Phénix, oiseau mythologique qui renaît de ses cendres, avec les ailes déployées vers le haut. Le son du *sheng* est lui-même réputé imiter le chant du Phénix (Malm, 1977; 150). Hors des musiques liturgiques et de cour, la musique chinoise contient beaucoup de pièces évocatrices. Les sons de la nature (vent, eau, oiseaux) constituent une part importante de ces éléments évocateurs. Par son timbre et son agilité, il est souvent donné au *ti-tzu*, flûte traversière en bambou, d'imiter les chants d'oiseaux d'une façon très proche de la réalité, avec de brillantes acrobaties instrumentales, comme dans la pièce traditionnelle *Pai Niao Yin, Le gazouillement d'une centaine d'oiseaux* (Lieberman, 1972).

Au Japon, la flûte traversière *nokan* est le seul instrument mélodique utilisé dans le théâtre Nô. Avant que n'apparaisse l'Âme d'un personnage sous les traits d'un acteur, la flûte fait entendre une vocalise qui est un chant d'oiseau (Ouaknine, communication personnelle). Une autre flûte de bambou, celle-là verticale, le *shakuashi*, la flûte des moines bouddhistes Zen, a un bijou dans son répertoire traditionnel: *Tsuru no Sugomori* (*Les Grues au nid*). Cette pièce contient d'extraordinaires imitations de chants d'oiseaux pour lesquelles sont exploitées toutes les techniques de jeu particulières de l'instrument : sons roulés, sons glissés, sons avec souffle, trilles, micro-intervalles, etc. Cette musique est d'autant plus impressionnante que tous ces «effets spéciaux» et toute cette virtuosité sont intériorisés et rendus comme en un cérémonial (Yokoyama, 1982).

En Afrique Noire, la musique des Pygmées Aka contient de nombreux motifs découlant de cris d'animaux et de chants d'oiseaux. Ces motifs sont utilisés comme tels lors des chasses, pour communiquer avec l'esprit des ancêtres et des bêtes afin de coordonner les mouvements des chasseurs pour rabattre le gibier. Ces motifs ne sont pas considérés comme de la musique. Cependant, ils sont repris dans de nombreuses pièces musicales où, là, se trouve ce qui leur manque dans le contexte imprévisible de la chasse, soit la rigoureuse organisation rythmique qui définit ce qu'est la musique dans cette culture : une métrique stable et invariable, sans *accelerando* ni *rallentendo*. Ces «motifs animaux» et «motifs oiseaux» sont alors entremêlés les uns aux autres dans des polyphonies très élaborées (et inouïes dans les musiques de tradition orale) où prédomine, comme dans la musique occidentale depuis la Renaissance, l'intervalle de tierce (Arom, 1977).

Il serait certainement possible de multiplier les exemples : la fascination de l'homme pour les oiseaux et la proximité qu'il ressent entre sa musique et la leur ont de multiples expressions. Se pencher maintenant sur une culture particulière, celle d'Occident, permettra de suivre dans le temps ces expressions et de voir ce qu'elles révèlent sur le lien de la culture avec la nature. Et il sera intéressant de faire cela en suivant aussi l'évolution des jardins qui sont nature apprivoisée.

5.2 LE MOYEN ÂGE : OISEAUX GRÉGORIENS ET TROUBADOURESQUES

5.2.1 La nature implicite

Au Moyen âge, la nature est omniprésente et les jardins sont plutôt sommaires. Dans les monastères, ce sont en fait des potagers où l'on cultive des plantes utiles : arbres fruitiers, légumes, plantes médicinales (Baridon, 1998; 517). Mais cette nature omniprésente irradie partout dans les réalisations humaines.

Vues comme des microcosmes, les églises et, par extension, la liturgie mettent en valeur la lumière, la pierre, l'eau (dans les fonts baptismaux), l'air (avec l'encens). Construits du 4^e au 6^e siècles, soit bien avant les cathédrales romanes et gothiques, les bâtiments religieux de la ville de Ravenne en Italie témoignent idéalement d'une vision cosmologique chrétienne (Frossard, 1984). Conçus sous l'inspiration d'Empereurs et Impératrices romain(e)s (dont deux femmes exceptionnelles : Galla Placidia et Théodora), ces bâtiments sont comme des chemins de contemplation. Étonnement sobres, leurs apparences extérieures n'annoncent rien de très particulier : il faut les dépasser et accepter d'y pénétrer pour découvrir leur richesse. À l'intérieur, partout : des fresques colorées et raffinées dans lesquelles les artisans ont porté l'art de la mosaïque à ses sommets. Des scènes bibliques évidemment mais, aux côtés de l'homme, une multitude de plantes, d'oiseaux et d'animaux sous le ciel rempli d'étoiles. La moindre pierre de Ravenne enseigne que tout cela *«fera partie des nouveaux cieux et de la nouvelle terre promis par l'Évangile»* (Frossard, 1984; 87). C'est ici une véritable louange cosmique et non le christianisme exclusivement anthropocentrique qu'inspirera l'humanisme de la Renaissance. Il faut noter que cet ensemble architectural, comptant parmi les premiers du genre en Occident chrétien, fut réalisé après la longue période de persécutions à l'égard du christianisme dans l'empire romain. La louange cosmique qu'il présente est donc aussi l'hymne d'une libération, d'un épanouissement devenu enfin possible, cela peu avant que l'empire romain, alors déjà très affaibli, ne s'effondre définitivement (en l'an 476).

C'est à une telle spiritualité cosmologique que sont liés les divers répertoires de chants liturgiques chrétiens traditionnels, dont celui qui deviendra un fondement essentiel de la musique occidentale : le chant grégorien. Création collective essentiellement anonyme synthétisant des apports de plusieurs cultures et élaborée sur plusieurs siècles (avec un «âge d'or» entre les 4^e et 7^e

siècles), le chant grégorien, en plus de posséder sa propre beauté, sera en effet la source directe d'inventions absolument capitales : notation musicale écrite, polyphonie, nom des notes, théâtre musical, etc.

Participant d'une spiritualité globale, le chant grégorien ne s'arrête jamais à décrire des phénomènes de la nature : nombre de textes bibliques auraient pourtant pu inspirer à ses auteurs quelques orages, tremblements de terre ou chants d'oiseaux ! Mais il n'en avait pas besoin : comme pour la société du temps, la nature est profondément enracinée en lui.

À travers la liturgie quotidienne qui était presque intégralement chantée, le chant grégorien ponctue et sanctifie les moments de la journée : la nuit avec l'office des Vigiles ; l'aube avec les Laudes ; le plein jour : la Messe ; le soleil déclinant : les Vêpres ; le soir : les Complies. C'est aussi une musique éminemment géologique ou, mieux encore, lithologique : cette musique de pure monodie n'a pour seul accompagnement que la réverbération sonore du chant créée par la pierre dans des bâtiments à l'acoustique soigneusement conçue. Dans la graphie de leur notation écrite, les vocalises des *Kyries* et des *Alléluias* possèdent des allures florales où s'enchevêtrent tiges et fleurs sous forme de neumes. Cela devient même pour une fois tout à fait explicite dans le merveilleux *Alléluia de la fête de saint Joseph* : les paroles : «*Le juste germera comme un lys et fleurira pour toujours devant le Seigneur*» sont traduites par des gerbes de notes évoquant la germination, l'épanouissement, la floraison ! Lorsque chantées, ces pièces mélismatiques se font proches parentes des vocalises des oiseaux. Plus profondément encore, la mélodie grégorienne, comme la vie, est en elle-même basée sur une continuelle alternance d'élans et de repos : les *arsis* et *thésis* des théoriciens. C'est un art d'envol : la résonance du son et l'absence d'harmonie explicite (qui rattacherait le son au sol) se conjuguent pour créer une impression d'apesanteur.

On retrouve la même attitude dans la poésie lyrique des Trouveurs, autre musique aérienne et monodique, très proche du grégorien surtout chez les Troubadours occitans qui initient ce style profane (12^e-14^e siècles). Si cette musique n'est pas plus descriptive, quelques pièces se réfèrent néanmoins aux oiseaux dans leur poème. Ainsi :

Bernard de Ventadour : *Can vei la lauzeta*

Quand je vois l'alouette mouvoir de joie
 Son aile à contrejour,
 S'oublier et se laisser choir
 Pour la douceur au cœur elle a,
 Hélas, je sens monter l'envie
 Pour ceux que je vois dans la joie
 Et c'est merveille qu'à l'instant
 Le cœur de désir ne me fonde.

Jaufré Rudel : *Quan lo rossinhols*

Le rossignol chante au feuillage,
 Donne amour, en demande, en prend,
 Et meut son chant joyeux de joie,
 Regarde sa belle souvent,
 Et les ruisseaux sont clairs, les prés rians,
 Pour la jeune gaîté qui règne alors
 Me vient au cœur grande joie descendre¹.

Encore une fois ici, les lignes mélodiques de ces chansons ne décrivent pas les chants des oiseaux mentionnés. Cependant, le style fleuri et mélismatique des Troubadours, calqué sur celui du chant grégorien, est en soi proche des chants d'oiseaux. Par le truchement des mots, ces derniers sont porteurs de joie et miroirs de l'amour humain.

5.2.2 Émergence de deux archétypes

Les premières pièces occidentales imitant ouvertement des chants d'oiseaux sont des chansons polyphoniques datant des 13^e et 14^e siècles. Jusque là implicite, la nature commence à être traitée en musique d'une façon explicite.

¹ Les traductions françaises de l'occitan originel proviennent de la pochette du disque *Trouvères, Troubadours et Grégorien*, avec Chanterelle del Vasto, Yves Tessier et Mildred Clary de la Communauté de l'Arche; Studio SM, SM 30-419, France, non-daté : vers 1960?

La plus ancienne à nous être parvenue par écrit fut composée par un musicien anonyme en l'abbaye de Reading en Angleterre autour de 1240 : *Sumer is icumen in*, un canon à quatre voix avec deux voix d'accompagnement (dites *pes*). Deux aspects ornithologiques de cette pièce sont déjà fondamentaux. Tout d'abord : le texte en vieil anglais parle du Coucou annonçant par son chant la venue du printemps et de l'été (Hillier, 1985). Cette association des oiseaux avec le printemps et, par extension poétique, avec l'amour, reviendra abondamment par la suite : elle constitue une symbolique forte attachée aux chants d'oiseaux en musique. Aussi, sur un plan plus technique, les voix imitent à plusieurs reprises les deux notes descendantes caractéristiques du chant de cet oiseau. Ce chant est facile à rendre en musique : dès *Sumer is icumen*, il est rendu de façon fidèle à la réalité ornithologique et, par la suite, il sera abondamment exploité en musique, toujours avec la même fidélité.

Un autre oiseau appelé à devenir une sorte de vedette musicale, le Rossignol, a inspiré une chanson au compositeur Borlet lié aux cercles artistiques de la cour d'Avignon au 14^e siècle. Dans ce *Hé, très doulz roussignol*, et encore davantage dans la version plus ornée de cette chanson connue sous le titre *Ma tredol rosignol* (attribuée au même compositeur), les lignes mélodiques s'inspirent explicitement des vocalises de l'oiseau (Munrow, 1973; 14-15). Mais contrairement à celui du Coucou, le chant du Rossignol est complexe et difficile à rendre en musique d'une façon fidèle à la réalité. C'est pourquoi dès ces pièces du 14^e siècle, il sera très stylisé. Les compositeurs n'en conservent l'allure «gazouillis» que d'une façon très générale : en entendant ses versions musicales, nous percevons un «motif oiseau» mais il est impossible d'identifier l'espèce tant est poussée la stylisation du chant originel. De tels gazouillis très stylisés se retrouvent aussi à la même époque dans des virelais de Vaillant et de Senleches (Harley, 2001; 608).

C'est dire que dès les premières pièces d'oiseaux occidentales se profilent deux différents types d'utilisation des chants d'oiseaux dans la musique humaine, chaque type étant symbolisé par un oiseau particulier : la transcription exacte, fidèle à la réalité ornithologique avec le Coucou, et la stylisation, beaucoup plus fantaisiste et éloignée de la réalité ornithologique avec le Rossignol. Sans trop anticiper, nous pouvons affirmer ici que, pendant plusieurs siècles, le second type aura nettement le dessus, alors que le premier type ne sera utilisé essentiellement que pour le

Coucou. La montée éventuelle du premier type correspondra à un changement profond dans l'attitude avec laquelle les chants d'oiseaux seront considérés et écoutés.

5.2.3 Une influence spirituelle probable

Ces premières manifestations musicales ornithologiques pourraient traduire l'influence de la spiritualité de saint François d'Assise (1181 ou 1182 – 1226) dont la foi s'exprimait en une louange cosmique si forte que l'Église catholique le nommera «patron des écologistes» au 20^e siècle. Cette spiritualité exercera d'ailleurs une influence considérable même dans l'art visuel. Ainsi, le peintre, sculpteur et architecte italien Giotto di Bondone (c. 1266 – 1337) peint les fresques de l'église supérieure d'Assise (1296-99) montrant des épisodes de la vie de saint François dont ses prêches aux oiseaux. Or, il est à peu près unanimement reconnu qu'avec Giotto est né l'art visuel moderne de l'Occident. En son temps évidemment, on ne parlait pas de la «modernité» du peintre : ce que les commentateurs louaient, tel Boccace, était :

Son don de rendre si fidèlement toutes les œuvres de mère nature que ses représentations ne se contentent pas de lui ressembler, mais qu'elles semblent être elles-mêmes un bout de nature, de sorte que nombre de ses œuvres induisent l'œil du spectateur en erreur et lui font considérer comme vrai ce qui n'est que peint (Suckale, 2002; 14).

Ce que les experts contemporains appellent la «modernité» de Giotto était donc en fait sa fidélité à la nature qui passait par une fidélité alors jamais atteinte (ou simplement recherchée) dans le rendu de la réalité visuelle des êtres et des choses : perspective et proportions plus exactes, précision du sentiment corporel (perception des différentes manières d'être debout, de la répartition des masses sur les jambes, du mouvement et des expressions du corps, etc.).

Il est donc très intéressant de constater que les premières pièces musicales contenant des évocations explicites de chants d'oiseaux datent exactement de cette époque. La musique comme l'art visuel étaient en quête d'une plus grande proximité avec la nature alors que justement soufflait la spiritualité franciscaine qui en est une de proximité avec les êtres.

5.3 LA RENAISSANCE : CHANSONS D'OISEAUX

5.3.1 Peur et imitation de la nature

C'est vraiment la Renaissance et particulièrement la Renaissance italienne qui invente le jardin et le considère déjà comme un art véritable (Baridon, 1998; 587). Stimulé et soutenu par la richesse des villes telle Florence et un nouvel esprit *humaniste*, l'art du jardin est né de la rencontre de nombreux artistes qui, se regroupant en équipes interdisciplinaires avant la lettre, collaborent ensemble pour créer des jardins autour de somptueuses villas. Ces jardins sont basés sur la géométrisation des formes (tant des aménagements que des arbres et arbustes), la présence de l'eau (notamment sous la forme de fontaines), l'idée d'une vaste perspective donnant sur la campagne environnante, l'intégration de nombreuses sculptures ainsi que la création de grottes (Baridon, 1998).

À l'époque, la nature sauvage était objet de peurs; elle le restera longtemps et l'est encore dans une certaine mesure. Les réalités de la mort, particulièrement celles de la mortalité infantile, des famines, des épidémies et des catastrophes naturelles semblent effectivement justifier la vision selon laquelle *«les hommes ont longtemps été écrasés par une nature hostile à laquelle ils devaient disputer leur existence»* (Drouin, 1993; 186). En soi, il s'agit évidemment là d'une sorte de distorsion cognitive car les dures réalités des blessures, des maladies et de la mort sont communes à tous les êtres vivants incluant l'homme. Aussi, plusieurs des fléaux démontrant sensément l'hostilité de la nature face à l'homme ont été favorisés par la civilisation elle-même : par exemple, le peu de cas fait jusqu'à tout récemment à la gestion des déchets et des eaux usées fut un facteur important de la propagation épidémique de certaines maladies.

Néanmoins, l'idée d'une nature hostile s'est profondément incrustée dans l'imaginaire. Les anciennes mappemondes illustraient les océans et les terres inconnues de monstres inquiétants sinon sanguinaires quelquefois mi-humains mi-animaux (Gagnon et Petel, 1986; beaux exemples en pages 133, 134 et 164 entre autres). Les baleines sont représentées avec un corps cuirassé et des crocs gigantesques : leurs yeux injectés de sang signalent une agressivité mortelle à l'égard des navigateurs. Cela n'a évidemment rien à voir avec la réalité : la cruauté des baleines n'est qu'un mythe comparé à celle des marins les pourchassant et les tuant en grand nombre! À l'Antiquité, ces monstres étaient situés en Afrique; le Moyen Âge les situa plutôt en

Asie et la Renaissance les reporta en Amérique. Ces déplacements des monstres d'un continent à l'autre témoignent de la constance d'un esprit paranoïde alors même que l'avancement des connaissances géographiques et naturelles démontrait leur inexistence (Gagnon et Petel, 1986; 114). Au début du 19^e siècle, cette vision continue de trouver fortune. Alors que de nombreux quartiers des grandes villes sont de véritables coupe-gorge (voir les romans de Charles Dickens!), Carl Maria von Weber (1786-1826) fait plutôt de la nature le repère de forces maléfiques et démoniaques dans son opéra *Der Freischütz* (1821); et les chasseurs y sont portés en triomphe! C'est en s'inspirant de la croyance aux monstres marins que Jules Verne amorce son roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1877). Puis, le cinéma exploitera abondamment ce filon montrant l'humanité attaquée par des animaux déchaînés : ours, singes, araignées, requins, oiseaux, voire dinosaures, monstres fantastiques et virus! Lorsque la nature terrestre ne suffit plus à stimuler cette peur, les mondes extraterrestres sont appelés en renfort avec le roman *La guerre des mondes* (1898) d'Herbert George Wells (1866-1946). Quand Orson Welles (1915-1985) en réalise une adaptation radiophonique en 1938, il sème la panique aux États-Unis: les gens ont véritablement cru que la Terre était envahie par des martiens belliqueux²! En 2005, Steven Spielberg rééditait ce succès avec sa version cinématographique du même roman.

Donc, la nature sauvage étant objet de peurs, il est possible que sa version «domestiquée», les jardins, ait constitué pour plusieurs personnes l'occasion d'un premier pas vers elle, d'une première communion avec elle. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'apparaissent au 16^e siècle les premières descriptions vraiment précises de chants d'oiseaux mentionnées au chapitre précédent : on était peut-être mieux disposé à les écouter dans la sécurité des jardins qu'en pleine nature. Tout semble donc favoriser la rencontre de la musique avec les oiseaux, d'autant plus que :

Au 16^e siècle, les chants d'oiseaux constituent d'ailleurs un aspect essentiel du courant d'imitation de la nature qui traverse l'esthétique musicale de l'âge humaniste : la *Musique humaine* ou *artificielle* s'y met à l'écoute de la *Musique naturelle* pour tenter de la contrefaire et se hisser ainsi aux sommets du Parnasse! (Ouvrard, 1983; 4).

² Il faut signaler ici que l'existence même de cette panique a été récemment remise en question par Lagrange (2005) : *La guerre des mondes a-t-elle eu lieu?* (Paris : Robert Laffont). Il est ironique que ce livre soit paru sur fond de panique relative à la grippe aviaire, alors que des millions d'oiseaux d'élevage sont abattus et que l'on parle de programme de surveillance des oiseaux sauvages...

Mais les théoriciens ont-ils surévalué la force réelle de ce dit courant d'«*imitation de la nature*» dans la pratique artistique? Dans les faits, la récolte est maigre! Même au sens figuré, aucun répertoire musical de la Renaissance, y compris la polyphonie sacrée, ne peut rivaliser avec l'enracinement cosmique du chant grégorien médiéval. Si l'imitation de la nature se manifeste effectivement avec force dans l'art pictural de la Renaissance, il faut faire preuve d'une grande imagination pour la dénicher en musique! Chose certaine, les oiseaux y chantent beaucoup moins que ce à quoi on aurait pu s'attendre : par rapport au Moyen âge, il ne semble pas donc s'être fait d'avancée significative dans la perspective d'un dialogue concret de la musique avec la nature. Peut-être que la conception essentiellement contrapuntique de la musique en cette époque ne favorisait guère l'intégration de chants d'oiseaux qui sont, eux, mélodiques.

5.3.2 Le cas Janequin

Un nom fait toutefois figure d'exception qui entraînera, momentanément, quelques autres musiciens sur cette piste : Clément Janequin (c.1485-1558), un des grands maîtres de la chanson polyphonique profane française de son temps. Janequin donne sa première chanson d'oiseaux en 1520 : *Le chant de l'alouette*. Son texte, un virelai anonyme du 14^e siècle, utilise quelques onomatopées : «*Lire lire fere ly re ly...*» mais, de plus, Janequin transforme des paroles en onomatopées pour renforcer les ressemblances avec des chants d'oiseaux. Le texte, assez paillard, parle d'un cocu : voilà Janequin qui fait retentir des appels de Coucou, oiseau «parasite»! La pièce connaît un grand succès et en 1528, Janequin en fait une nouvelle version (il ajoute une voix supplémentaire), publiée par l'éditeur Attaignant de Paris. Le succès est durable puisque quelques décennies plus tard, Claude Lejeune (1527-1600) reprend la chanson en lui ajoutant une cinquième voix et une nouvelle section de sa propre composition. L'œuvre sera publiée de façon posthume en 1603 dans le recueil de chansons de Lejeune intitulé *Le printemps* (Ouvrard, 1985; 7).

Puis Janequin donne *Le Chant des Oyseaulx* dont nous avons parlé au chapitre précédent et qui est un tour de force remarquable avec son enchevêtrement d'onomatopées (et une autre référence au Coucou-cocu!). L'époque est consciente de son caractère tout-à-fait exceptionnel : publiée à Paris en 1528, la chanson remporte un si vif succès que son éditeur doit en faire plusieurs réimpressions pour répondre à la demande. Plus encore : des compositeurs en réalisent

divers arrangements dont Nicolas Gombert avec une version à 3 voix publiée en 1545. Se privant des paroles, certains osent même en donner des versions instrumentales, créant du coup les premières pièces instrumentales écrites en Occident faisant entendre des chants d'oiseaux : ainsi l'adaptation pour luth de Francesco da Milano (publiée en 1536) et les «gloses» (ou «variations») pour toutes sortes d'instruments de Girolamo Dalla Casa dont la date tardive de publication, 1584, atteste la faveur durable de l'œuvre originelle (Ouvrard, 1983; 5-6).

En 1537, Janequin récidive en faisant publier *Le Chant du Rossignol*. Cette fois, ne voulant refaire ce qu'il avait déjà réussi avec tant de brio, Janequin insiste moins sur les onomatopées (toujours présentes tout de même mais plus discrètes) et privilégie un climat plus intérieur et poétique, sans les paillardises des deux chansons précédentes (pas de références au Coucou-cocu cette fois!). Les paroles, anonymes (peut-être de Janequin lui-même?), font l'éloge de l'oiseau :

En escoutant le chant mélodieulx
De ses plaisans et tant doulx rossigneulx
Qui vont disant ainsy ainsy ainsy
L'ung d'eux me dit : «Par cy, passez par cy»
Et vous orrez qui chantera le mieulx.

Visiblement amoureux des oiseaux, Janequin leur rend hommage dans d'autres chansons qui ne sont pas spécifiquement «ornithologiques». Par exemple, dans *Herbes et fleurs*, il insiste sur les mots «*Oyseaux jolis*» qu'il répète quelques fois en les faisant dériver presque vers de pures onomatopées.

Ces œuvres ont fait une si grande impression que peu de temps après le décès du compositeur, le poète-musicien Antoine de Baïf écrit dans un sonnet à sa mémoire :

Soit que représenter les vacarmes il ose (...),
soit que des oysillons les voix il représente,
l'excellent Janequin, en tout cela qu'il chante,
N'a rien qui soit mortel, mais il est tout divin.

(Cité par Ouvrard, 1983; 6).

La réussite atteinte par Janequin dans ses chansons explique-t-elle le fait qu'à part les arrangements qui en ont été faits, peu de compositeurs ont osé reprendre le sujet à leur tour? Harley (2001; 608) signale tout juste quelques «motifs oiseaux» chez les madrigalistes anglais (Morley, 1557 ou 1558-1602 et Weelkes, c.1576-1623). Mais la Renaissance musicale cédait alors la place au Baroque.

5.4 LE BAROQUE ET LE CLASSICISME (17^e ET 18^e SIÈCLES) : OISEAUX MONARCHIQUES ET RÉVOLUTIONNAIRES

5.4.1 La stylisation française

Inspiré de modèles italiens précédents, le jardin à la française, dit aussi «jardin formel» ou «jardin régulier», marque cette nouvelle époque (Baridon, 1998). Basé sur des lignes géométriques épurées et symétriques, il donne la vedette aux perspectives grandioses définies par de vastes terrasses et de grandes allées (les arbres sont relégués en bordure pour marquer la limite entre l'art et la nature); il se sert abondamment de la taille (notamment pour les arbustes) afin de créer des formes régulières introuvables en nature; il formalise de même l'eau dans des fontaines et des bassins (les canaux de drainage sont utilisés à des fins décoratives) : bref, il force la nature, lui impose des formes qui ne sont pas les siennes pour bien montrer, selon le mot de Descartes, que le «*Roi est devenu son maître et possesseur*» (cité par Baridon, 1998; 713).

Cette fois, la musique n'échappe pas à cet esprit. En écho au triomphe du jardin à la française, la musique du pays donne alors plus souvent la parole aux oiseaux. Ainsi, en 1722, François Couperin (1668-1733) publie son *Troisième Livre de Pièces pour Clavecin* contenant quatre pièces d'oiseaux : *Le rossignol en amour*, *La linote éfarouchée*, *Les fauvètes plaintives*, *Le rossignol vainqueur* (le livre précédent contenait déjà *Le Gazouillement*). Cette esthétique traduit elle aussi une nature stylisée et organisée de façon très formelle. Aucun Rossignol et aucune Fauvette ne chante ainsi! Couperin n'a visiblement pas étudié les chants réels, pas plus qu'il n'a cherché à les traduire avec exactitude. Tout de même, les «motifs oiseaux» du *Rossignol en amour* sont évocateurs et «efficaces». Et puis quelle tendresse! Notons que Couperin a consacré dix-huit pièces à la «nature pure» : la forêt (*Les sylvains*), la flore (*La fleurie*, *La Flore*, *Les lis*

naissans, Les rozeaux, Les vergers fleüris, Les pavots), les insectes (*Les abeilles, Les papillons, Le moucheron*), le monde aquatique (*Les ondes, L'anguille*), et *Le point du jour*. Elles parlent toutes de la vision de la nature de l'époque : on les imagine sans peine nous accompagnant lors d'une promenade dans les jardins de Versailles.

Successeur de François Couperin, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ne composera que deux seules pièces d'oiseaux pour clavecin mais d'une grande originalité : *Le rappel des Oiseaux* (des *Pièces pour clavecin* publiées en 1724) et *La poule* (des *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* de 1728). Dans son opéra *Platée* (1745), il fera aussi appel aux «motifs oiseaux» : pour la première fois (et l'une des très rares fois en fait), ils sont ici ouvertement parodiques! Nymphé d'un grand marais plein de roseaux, Platée est la «sotte», la «*filie restée fille par la faute de sa propre folie, de sa boulimie amoureuse et de sa mégalomanie*» (Malignon, 1960; 88-89). Rôle travesti joué par un homme, Platée est habituellement représentée comme une créature clownesque proche d'une grenouille. Au deuxième acte, Jupiter vient à elle sous la forme d'un âne (et l'orchestre lance des *Hi-hans!*), puis se métamorphose en Hibou battant des ailes. Alors éclate le «*Charivari des oiseaux*» (selon la note du compositeur dans la partition), avec des «*jeux de timbres acidulés et [des] accords discords*» (Malignon, 1960; 94).

Dans la même lignée, Jean-Féry Rebel (1666-1747) donne sa suite pour orchestre *Les élémens* en 1737. Le premier mouvement, *Le Cahos*, représente les forces élémentaires de la nature par des dissonances inouïes, encore très impressionnantes aujourd'hui. Mais l'ordre reprend ses droits dès le mouvement suivant pour montrer l'action civilisatrice de l'Homme «*plus noble que les animaux et plus apte qu'eux à s'élever par la pensée et à régner sur toute chose*» (cité par Goebels, 1995). Deux mouvements de l'œuvre sont censés dépeindre les oiseaux : *Ramage* et *Rossignols*. À part quelques modestes gazouillis de flûtes, il faut beaucoup d'imagination pour entendre là des chants d'oiseaux! La description du Chaos par Rebel est beaucoup plus forte : une certaine méfiance préconçue face à la nature l'aurait-il davantage inspiré que sa connaissance réelle?

La musique française ne néglige pas pour autant le Coucou auquel Louis-Claude d'Aquin (1694-1772) consacre une pièce devenue célèbre dans son *Premier Livre de pièces de clavecin* (1735).

5.4.2 Les oiseaux virtuoses du Baroque

Mais les irrégularités d'un nouveau type de jardin, le jardin à l'anglaise, commençaient déjà à évoquer de nouvelles libertés alors que des commentateurs soutenaient que la ligne droite fondamentale dans le jardin à la française représentait le despotisme uniformisant d'un régime politique sur le point de chuter (Baridon, 1998; 812). En France, la musique du 17^e siècle et de la première moitié du 18^e est appelée «classique» en lien avec l'idéal de pureté formelle cultivé alors dans les arts comme dans les jardins, cela même si en fait, comme pour les jardins encore une fois, elle reprend les inventions italiennes du style baroque, né à la toute fin du 16^e siècle (dont le récitatif et la basse continue). En Italie, en Allemagne et ailleurs encore en Europe, le Baroque musical s'épanouit avec sa propension à l'asymétrie, aux contrastes, aux irrégularités voire aux excentricités; tendance bien explicitée par les titres de recueils de concertos composés par Antonio Vivaldi : *La Stravaganza* (opus 4, 1713-14) ou *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (*La rencontre de l'harmonie et de l'invention*; opus 8, 1724).

Dans ce style baroque résonnent aussi des chants d'oiseaux qui sont souvent synonymes de virtuosité instrumentale. Ainsi, déjà Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) compose une *Sonata rappresentativa* pour violon et basse continue (c.1669), pleine d'effets instrumentaux inouïs dont des imitations de chants d'oiseaux. Des nombreux concertos pour orgue et orchestre que Georg Friedrich Haendel (1685-1759) compose à sa propre intention comme véhicule de sa virtuosité et de ses dons d'improvisateur, le *Treizième*, en fa majeur, sous-titré *Le Coucou et le Rossignol* (à nouveau eux!), fait dialoguer brillamment ces deux oiseaux dans le second mouvement. Le propos est évidemment fantaisiste mais rappelons que le même compositeur s'étant signalé par les deux œuvres «environnementales» mentionnées au chapitre 3, il est ici possible de voir un autre signe de son amour véritable pour la nature. De son côté, Antonio Vivaldi (1678-1741) brosse un vigoureux tableau des *Quatre saisons* (publiées en 1724 comme partie de son Opus 8), à grands coups d'effets évocateurs ingénieusement conçus pour orchestre à cordes. Dès le premier mouvement du *Concerto du Printemps*, les violons solistes imitent des chants d'oiseaux qui se répondent. Se retrouvent aussi de tels gazouillis virtuoses dans son *Concerto pour flûte en ré majeur, opus 10 #3*, dit *Il Gardellino* (*Le Chardonneret*).

5.4.3 Galanterie et cosmologie du style classique

Alors que Jean-Sébastien Bach (1685-1750) amène le Baroque à son apogée de richesse harmonique et d'enchevêtrement contrapuntique, les compositeurs «modernes» font déjà subir de nouvelles mutations aux conceptions musicales, menant au véritable style classique qui dominera la seconde moitié du 18^e siècle. Ce nouveau style, pétri de galanterie, mise sur la simplification des structures et fait disparaître la basse continue qui fondait la musique baroque, cela tout en inventant de nouvelles formes, dont la forme sonate est la plus représentative.

Dans cette atmosphère galante, les oiseaux se font eux aussi bien galants dans la musique. Le *Quintette à cordes en ré majeur*, opus 11 #6 (1771), de Luigi Boccherini (1743-1805) est sous-titré : *dello L'uccelliera, de la volière*. Travaillant à la Cour d'Espagne, Boccherini y intègre de nombreux motifs oiseaux qui reproduisent les chants des oiseaux exotiques de la collection de l'Infant (Slowik, 1991; 11). La manière est typiquement galante mais l'œuvre est d'une grande imagination formelle. Tout de même, la galanterie de l'époque se teinte quelquefois d'un anecdotisme de premier niveau lorsqu'il est question d'oiseaux. Par exemple, le public ou les éditeurs donneront à certaines œuvres des titres apocryphes parce que telle mélodie ressemble à un chant d'oiseau : ainsi la *Symphonie # 83* (1785) de Franz Joseph Haydn devint *La Poule* et son *Quatuor à cordes en ré majeur opus 64 #5 Le Rossignol*!

Fantaisiste et friande d'automates, de boîtes à musique et d'instruments mécaniques, l'époque invente des instruments de musique spécifiquement conçus pour imiter les chants d'oiseaux avec plus ou moins de réalisme. Ce n'est pas tout à fait une nouveauté puisqu'on retrouve la mention de tels instruments en Grèce au 3^e siècle avant Jésus-Christ, à Byzance au 9^e siècle et dans le *Musurgia Universalis* de Kircher au 16^e siècle (Ord-Hume, 2001; 605). Mais des artisans du 18^e siècle (principalement des facteurs d'orgue des Vosges en France et des horlogers de Suisse) leur donnent une plus grande perfection technique, les fabriquent en grand nombre et les rendent populaires, surtout dans les années 1780. Ces instruments appartiennent à deux types. Ce sont soit des dérivés des orgues mécaniques, auxquels on donne des noms souvent évocateurs (serinette, perroquette), soit des «sifflets» qui se jouent comme des flûtes. Parmi ces derniers, deux modèles s'imposent : un sifflet à deux trous qui imite le Coucou et un sifflet muni d'un petit récipient à demi rempli d'eau qui est censé imiter le Rossignol et qui porte de fait ce nom (Ord-Hume, 2001; 605-607). Dans sa *Symphonie des jouets* (longtemps attribuée de façon erronée à

Franz Joseph Haydn), Léopold Mozart (1719-1787) intègre ces deux sifflets à l'orchestre. Charmants et un peu enfantins, ces moyens auront une certaine descendance puisqu'on les retrouvera au 19^e siècle, par exemple dans la polka *Im Krapfenwald'l* de Johann Strauss fils (opus 336; 1869) et même au début du 20^e siècle, dans *In a Monastery Garden* d'Albert Ketèlbay (1915).

Tout cela reste au stade de jeu d'esprit davantage que de véritable dialogue avec la nature et les oiseaux eux-mêmes. Pourtant, quelques œuvres vont plus loin alors que s'élaborent des philosophies idéalisant maintenant l'état de nature (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778). L'opéra *La flûte enchantée* (1791) de Wolfgang Amadeus Mozart comporte le rôle d'un oiseleur, Papageno, un enfant de la nature vivant des subsides que lui versent des dames en échange d'oiseaux vivants qu'il capture. Dès sa première apparition, le personnage de Papageno est lié à un bref motif musical de cinq notes ascendantes qu'il joue sur son pipeau et qui est un chant d'oiseau. Comme *La flûte enchantée* est un rituel franc-maçonique à peine déguisé, il est possible de voir là un élément de sa trame spirituelle et cosmologique. Au pinacle de son art et de sa célébrité, Franz Joseph Haydn (1732-1809) convoque toutes les ressources du classicisme tardif dans un diptyque monumental. Ses deux oratorios - l'un sacré : *La Création* (1798), l'autre profane : *Les Saisons* (1799-1801) – découlent d'une écoute intégrale, harmonieuse du monde et de la vie ; une écoute fermement fondée sur la conviction que le cosmos résonne d'un ordre divin et d'une beauté supérieure à laquelle participent tous les êtres. Dans les deux œuvres, les motifs oiseaux prennent part à cette célébration cosmique au même titre que les oiseaux des fresques de Ravenne. Outre sa foi religieuse simple et forte, une des sources d'inspiration pour ces œuvres pourrait avoir été la visite qu'il a rendue au célèbre astronome Sir William Herschel en 1792 lors de son premier grand séjour à Londres. Celui qui avait découvert la planète Uranus en 1781 fit l'honneur au musicien de le laisser contempler le ciel étoilé dans son télescope géant (Geiringer, 1984; 105) : à l'époque, une telle expérience était loin d'être banale!

Aussi, le style classique fait naître la «symphonie pastorale», illustrée depuis celle du pionnier Johann Stamitz (1717-1757) jusqu'à l'apothéose du genre avec celle de Ludwig van Beethoven (sa *Sixième Symphonie*, 1807-08) sous-titrée : «*souvenir de la vie champêtre*». Vers la fin du second mouvement, *Scène au bord d'un ruisseau*, Beethoven fait entendre divers chants d'oiseaux (dont, sans grande surprise, ceux du Coucou et du Rossignol!). Mais annonçant ici une

sensibilité nouvelle, le compositeur précise dans ses notes personnelles : «*La description est inutile : s'attacher davantage à l'expression du sentiment qu'à la peinture musicale*» (cité par A. Boucourechliev, 1982; 135).

Il est cependant beaucoup moins connu que, composée exactement au même moment, la *Cinquième Symphonie* du même Beethoven s'ouvre sur un motif oiseau. Ce thème célèbre vient effectivement du chant du Bruant jaune, un oiseau commun dans les parcs de Vienne où le compositeur allait souvent se promener. Du chant d'oiseau originel, Beethoven a conservé le rythme, une cellule brève et incisive, avec trois notes répétées suivies d'une chute (Avis, 1993; 15). Ici pourtant, dans la musique, rien n'indique qu'il s'agit d'un chant d'oiseau : le caractère dramatique et héroïque qu'imprime Beethoven au motif oiseau le dépossède de toute évocation de la nature. Le compositeur lui-même n'a confié l'origine réelle du thème qu'à quelques amis et n'a jamais souhaité qu'on entende là un motif oiseau. Cette dissociation complète d'un motif oiseau avec toute référence symbolique à la nature est très intéressante. Elle indique qu'un compositeur a utilisé un motif oiseau en y puisant uniquement des traits abstraits. Le repérage d'autres exemples de cette pratique serait donc très difficile et hasardeux en l'absence de témoignages explicites. Par conséquent, il est pratiquement impossible de savoir si ce qu'a fait Beethoven dans le début de sa *Cinquième Symphonie* a aussi été fait par d'autres compositeurs. **On peut présumer que cela a été fait et que certaines œuvres musicales qui se présentent sans la moindre référence explicite aux oiseaux, ou même à la nature en général, contiennent en fait des motifs directement inspirés par des chants d'oiseaux.** Mais encore faudrait-il pouvoir le prouver au-delà de la simple impression, ce qui est matériellement impossible étant donné le haut degré d'abstraction avec lequel des chants d'oiseaux sont ainsi utilisés.

Par contre, Beethoven a ouvertement dit que ce thème initial de sa *Cinquième Symphonie* était comme le Destin frappant à la porte. Autant la postérité en a oublié l'aspect ornithologique, autant elle en a souligné l'aspect de lutte contre le destin. Mais les deux aspects pourraient entretenir un lien étonnant. Pourquoi un chant d'oiseau pour un thème du destin? En allemand, le mot pour désigner un Bruant est *Ammer*, par ailleurs *Hammer* signifie marteau, instrument fait pour donner des coups! Coïncidence? À l'époque, le marteau était associé au travail de forge : un outil lourd et puissant pour frapper le métal sur une enclume. Dans le *Finale* de sa *Sixième*

Symphonie (1904), Gustav Mahler fera intervenir un instrument de percussion nommé précisément *hammer* (marteau) et dont les interventions représentent, selon le compositeur lui-même, les «*coups du destin*» que reçoit le héros, «*le dernier l'abattant comme un arbre!*» (Cité par Vignal, 1966; 106). Par ailleurs, de véritables marteaux métalliques, avec des enclumes tout aussi véritables, ont été utilisés dans deux opéras particulièrement dramatiques et tragiques du 19^e siècle : *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi (1853) et *Das Rheingold* (*L'Or du Rhin*) de Richard Wagner (1869; premier volet de sa *Tétralogie*). Oiseau, outil de frappe, destin, homonymie : ces sens différents semblent avoir convergé dans l'esprit de Beethoven. Et il a effectivement employé un motif oiseau pour traduire en musique l'idée du destin qui frappe.

Jusqu'à cette date, on pourra peut-être juger «superficielle» l'attitude des compositeurs face aux chants d'oiseaux et, par extension, le dialogue que la musique a tenu avec la nature. Mais un fait indépendant de leur volonté l'explique partiellement. Depuis la Renaissance, la musique est en quelque sorte un artisanat dont la pratique se transmet par tradition dans certaines familles (la «dynastie» des Couperin en France et celle des Bach en Allemagne, par exemple) ou selon le même modèle que les guildes pour d'autres arts : le jeune désireux de devenir compositeur étudie auprès d'un maître et traverse les étapes d'apprenti puis de compagnon avant de recevoir le titre de maître à son tour. La musique est souvent soutenue par les églises et la noblesse et personne n'attend d'un compositeur qu'il fasse œuvre de philosophe ou qu'il mette son art au service d'une quelconque «quête du sens»!

Au XVI^e, au XVII^e, au XVIII^e siècle, l'homme perméable à la musique cherche en elle une élévation, un apaisement, un enrichissement; le créateur, s'il a du génie, lui révèle des aspects du sentiment qui, autrement, lui seraient demeurés obscurs, confus, informes ou totalement étrangers (Einstein, 1959; 57).

Dans un écrit de 1776, le grand chroniqueur musical Charles Burney exprimait très précisément ce qui était demandé à la musique en ces temps :

La musique est un luxe innocent, nullement nécessaire à l'existence, à vrai dire, mais développant considérablement le sens de l'ouïe auquel elle procure de surcroît une grande satisfaction (...). C'est un art qui allie le plaisir du corps à celui de l'esprit par une sorte de contentement qui satisfait les sens sans affaiblir la raison (Cité par Einstein, 1959; 404-405).

Mais cette conception était sur le point d'être battue en brèche. Et la musique allait bientôt transformer profondément son regard sur la nature.

5.5 LE 19^e SIÈCLE ROMANTIQUE : OISEAUX PROPHÈTES ET INDUSTRIELS

5.5.1 Déclin du jardin français

Aux côtés de la nature sauvage, le modèle dominant du jardin de la fin 18^e siècle et du 19^e siècle est le *jardin à l'anglaise*. Inspiré par les idées de Locke sur la psychologie humaine, ce type de jardin cherche à imiter la nature et à recréer l'effet produit par celle-ci. Basé sur les contrastes et les surprises, ce jardin inclut des boisés, des fourrés et des ruines décoratives qui en accentuent les traits irréguliers. La promenade n'y est pas balisée par des allées bien démarquées : elle est plutôt un cheminement aléatoire, une sorte d'errance poétique (Baridon, 1998; 816). Se rapprochant de la nature vierge, le jardin à l'anglaise traduisait le nouvel esprit des temps romantiques. Le *jardin à la française* procédait d'une toute autre esthétique, rattachée à un univers socio-politique que la Révolution française avait rendu désuet.

En France, le choc révolutionnaire bouleversa si profondément les sensibilités et les préoccupations qu'il faudra presque un siècle avant de pouvoir reformuler un lien original à la nature. Les oiseaux seront donc très discrets durant le 19^e siècle musical français à quelques exceptions près comme celles de pièces pour orgue de Louis James Alfred Lefébure-Wely (1817-1869) : dans sa *Scène pastorale*, un passage confié à l'Octavin ou Petite flûte est marqué «*Imitation du Rossignol*». Très descriptive, la même œuvre utilise des *clusters* (ou «grappes de sons») pour évoquer le tonnerre, technique qui ne sera pas utilisée à nouveau avant le 20^e siècle ! Quelques orgues de l'époque possèdent d'ailleurs un jeu particulier qui, doublé d'un dispositif mécanique, vise à imiter des chants d'oiseaux (Ord-Hume, 2001; 607).

Quelques décennies plus tard, en 1886, Camille Saint-Saëns (1835-1921) compose *Le carnaval des animaux*, «*fantaisie zoologique*» pour orchestre de chambre. Homme cultivé et excentrique, défenseur des droits des animaux avant la lettre, Saint-Saëns avait créé cette œuvre pleine d'esprit pour une fête du Mardi gras entre amis. Lors de la soirée, il tient une des deux parties de piano affublé d'un faux-nez et d'une barbe postiche (Larousse, 1982; 1 / 245) ! Jusqu'à

sa mort, il refusera que l'œuvre soit rejouée et éditée, mais depuis elle est devenue l'une de ses plus célèbres! Quatre des quatorze morceaux qui la composent sont inspirés des oiseaux et ceux-ci reviennent faire un salut avec d'autres animaux dans le *Finale*. On y trouve *Poules et Coqs* (un hommage explicite à Rameau dont Saint-Saëns édita l'œuvre complète), *Le Coucou au fond des bois* (inévitables oiseaux!), *Volière* (exploitant la virtuosité de la flûte) et *Le Cygne* (magnifique mélodie pour violoncelle et piano et seule partie du *Carnaval* dont le compositeur autorisa la diffusion de son vivant). Comme le titre de l'œuvre le laisse entendre, ce sont des oiseaux de fantaisie et le Cygne est célébré non pour son chant (qui n'est pas «beau»!) mais pour sa grâce sur l'eau.

5.5.2 La «nature refuge» du Romantisme

La situation est tout autre du côté des pays germaniques: là, l'esprit romantique souffle fort! Dans un contexte post-révolutionnaire où la liberté de l'artiste est vue comme une valeur essentielle, «*on ne se contente plus, comme au XVIII^e siècle, d'être simplement Musiker, on veut à présent être Tonkünstler, «artiste ès sons»*» (Einstein, 1959; 36). Néanmoins, beaucoup de gens n'exigent toujours pas plus de la musique que ce que le 18^e siècle en exigeait : ce sont les «âmes classiques», ennemies de la «musique de l'avenir» (expression forgée par Wagner). Mais :

Ceux que le mal romantique a atteint exigent d'elle autre chose et davantage. Ils veulent se sentir «transportés». Ils ne goûtent la vie dans toute sa plénitude que dans la mesure où ils la perçoivent auditivement et la musique devient pour eux un succédané de la vie à l'effet stimulant, enivrant, accaparant totalement l'être (Einstein, 1959; 58).

Ainsi, «*sa vie durant, Wagner ne s'est pas seulement considéré comme musicien-poète et il était à ses propres yeux bien davantage : moraliste, philosophe, politicien ou plutôt «rédempteur par l'Art»*» (Einstein, 1959; 38). À tel point que grâce au roi Louis II de Bavière, Wagner a jugé essentiel pour l'humanité de faire construire un théâtre, ou plutôt un «temple», exclusivement dédié à ses seuls opéras qu'il jugeait trop «profonds» pour les salles habituelles. C'est un changement considérable par rapport au siècle précédent! Et dans le dernier quart du 19^e siècle, cette mystique de l'Art tourne à l'exhibitionnisme (le mot est d'Einstein, 1959; 57!) se traduisant entre autres choses par l'emploi d'orchestres de plus en plus énormes; bref, une surenchère appelant la réaction dont nous discuterons plus loin.

Pour le Romantique, la musique est un moyen d'évasion vers le sublime, un refuge dans la «profondeur», élément dont il ne crédite guère la musique de l'époque classique. Il recherche le pouvoir orphique de la musique en valorisant la sonorité, son élément premier, avec tout ce qu'elle offre de «magique». La nature, comme la nuit, devient alors l'un des plus puissants symboles du Romantisme (Einstein, 1959; 46). Plusieurs musiciens romantiques se reconnaissent d'ailleurs fondamentalement redevables à la nature pour leur inspiration. Selon Florence May, une de ses élèves:

[Johannes Brahms (1833-1897)] était un grand marcheur et avait un amour passionné pour la nature. Au printemps et en été, il se levait à quatre ou cinq heures et, après s'être fait chauffer une tasse de café, il partait dans les bois pour jouir de la délicieuse fraîcheur du matin et pour écouter le chant des oiseaux. Même en cas de mauvais temps, il trouvait toujours quelque chose à admirer, toujours un motif de se réjouir. *Je ne trouve jamais triste la nature*, me dit-il un jour sur une remarque touchant à l'effet déprimant d'une pluie incessante ; *même quand il pleut ainsi, je découvre une autre espèce de beauté* (cité par Rostand, 1990; 476).

Inspiré par les beautés conjuguées des montagnes, des forêts et des lacs d'un lieu de villégiature, Brahms écrit à un ami : *«Il y a tant de mélodies qui flottent çà et là qu'il faut faire attention de ne pas marcher dessus!»* (Cité par Rostand, 1990; 567).

La musique du 19^e siècle irradie ainsi un profond «sentiment de nature». Mais à la nature harmonieuse de leurs prédécesseurs, les Romantiques opposent désormais une nature mystérieuse, régénératrice autant qu'inquiétante. Celle-ci devient même personnage d'opéra comme dans *Der Freischütz* (1821) de Carl Maria von Weber. À la fin du second acte de cet opéra, le chasseur Kaspar se rend à minuit, au cœur de la forêt, près du Ravin du loup, pour négocier un pacte avec le Diable. Ses incantations sataniques déchaînent les forces sauvages se terrant au plus profond de la Nature. Nuit, nature sauvage, puissances surnaturelles : cette scène offre un condensé des conceptions romantiques et sa puissance hallucinante lui a valu d'être interdite lors de certaines représentations! Donnant voix à ces forces occultes, des oiseaux de nuit s'y font entendre dans l'orchestre. Dans *L'anneau du Nibelung*, un cycle de quatre opéras patiemment élaboré de 1848 à 1874, Richard Wagner dote aussi les oiseaux de pouvoirs magiques mais plus «amicaux» (voir Chapitre 2). Leurs vocalises entendues dans une scène du troisième volet, *Siegfried*, constituent une oasis dans une saga où hommes et dieux rivalisent de perversion et de cruauté! Cette page existe dans un arrangement purement orchestral, sans chant :

Murmures de la forêt; les mêmes «motifs oiseaux» reparaissent dans *Siegfried-Idyll*, une aubade pour petit orchestre que le compositeur avait écrit pour célébrer l'anniversaire de Cosima Liszt qu'il venait d'épouser en août 1870.

C'est donc en tant que voix privilégiée de cette nature que les Romantiques stylisent et intègrent des chants d'oiseaux dans leurs œuvres tels certains lieder de Franz Schubert, l'énigmatique *Oiseau prophète* des *Scènes de la forêt* pour piano de Robert Schumann (1849) ou encore *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux*, aussi pour piano de Franz Liszt (vers 1863).

Cependant, héritiers directs de Jean-Jacques Rousseau sur ce plan, les Romantiques ne trouvent pas la nature tant dans les sons de la nature même (le nombre de pièces directement inspirées des oiseaux n'est finalement pas considérable) que dans les musiques de communautés humaines vivant en lien étroit avec la Terre, à savoir les paysans. La musique romantique est gorgée de cette musique populaire rurale ou semi-urbaine de tradition orale : le folklore. Presque tous les compositeurs s'y réfèrent au moins occasionnellement sinon régulièrement en intégrant de ses rythmes ou de ses tournures mélodiques dans leurs propres œuvres. Certains écrivent de nombreux arrangements de ces mélodies qu'ils admirent à un point tel qu'un Johannes Brahms affirmera que la moindre d'elles surpasse en perfection ses propres œuvres.

Mais «entre la musique populaire et la musique savante, il y a constamment, en Occident, la même opposition que l'on observe parallèlement entre nature et civilisation» (Matter, 1974; 67). Les Romantiques cherchent toutefois à rapprocher ces mondes et, là comme en toute matière les concernant, ils se sentent déchirés, écartelés : d'un côté, ils exaltent les vertus de cette «musique naturelle» alors que de l'autre côté, ils se sentent abattus par son éventuelle disparition qu'ils pressentent dans le contexte de la révolution industrielle. Si bien que pour eux, cette musique ainsi que la nature qui en est l'humus sont vus comme des Paradis perdus ou en voie de l'être. Et le regard qu'ils posent sur elles est souvent chargé de nostalgie, sentiment d'innocence à jamais perdue. Traditionnellement, le cor est un instrument de plein air, lié à la chasse, aux grands espaces. Pour cette raison, il joue un rôle essentiel dans l'orchestration romantique depuis déjà ses premiers représentants (Schubert, Weber). Mais chez les derniers Romantiques, les cors émettent souvent des accents d'une nostalgie indicible comme lorsqu'ils font entendre leurs

sonneries tamisées dans l'introduction du premier mouvement de la *Première Symphonie* (1888) de Gustav Mahler (pour plus de détails quant à la fonction symbolique du cor, on se référera à Schafer, 1978; 156-158).

5.5.3 Le cas Mahler (1860-1911)

Ce dernier compositeur est particulièrement intéressant. Dans les mélodies qu'il compose entre 1892 et 1901 sur des poèmes populaires compilés par Achim von Arnim et Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn* (*Le cor merveilleux de l'enfant*, 1805-08), le Coucou et le Rossignol (encore eux!) reviennent à deux reprises. Dans *Ablösung im Sommer* (*Relève en été*), le Rossignol prend la relève du Coucou qui vient de se tuer en tombant; dans *Lob des hohen Versands* (*Éloge de la haute compétence*), un âne est appelé à juger la joute de chant entre un Coucou et un Rossignol : «*Car il a deux grandes oreilles : il peut d'autant mieux entendre et reconnaître ce qui est juste*»! (Matter, 1974; 111). Évidemment, l'âne déclarera le Coucou gagnant : la mélodie se termine avec la voix qui imite le chant du Coucou puis le hennissement de l'âne, sarcasme du compositeur à l'endroit de ses détracteurs!

Au début de la partition de sa *Première Symphonie* (1888), Mahler écrit : «*Wie ein Naturlaut*» : «Comme un son de nature». Dans une atmosphère mystérieuse, la musique fait entendre des intervalles de quarte, intervalle élémentaire qui devient le symbole de la nature vierge (Matter, 1974; 71). Puis le Coucou chante, non pas sur la tierce véritable de l'oiseau mais sur cette quarte élémentaire. Dans ses œuvres, Mahler n'utilisera plus qu'une seule fois cette indication, dans le quatrième mouvement de la *Troisième Symphonie* (1896), justement pour désigner un «motif oiseau» joué au hautbois.

Il aurait pu l'utiliser beaucoup plus souvent car de nombreux «motifs oiseaux» parcourent ses œuvres. Dans l'imposant *Finale* de la *Deuxième Symphonie* (1894) alors qu'après des passages tumultueux évoquant le Jugement Dernier, une flûte seule imite un oiseau annonçant la résurrection qui sera chantée par les chœurs peu après : «*Dans le silence, un Rossignol chante, comme le dernier écho de la vie sur terre*» (Mahler). Dans le troisième mouvement de la *Troisième Symphonie*, intitulé à l'origine «*Ce que me disent les bêtes de la forêt*», réapparaissent Coucou et Rossignol! Les oiseaux marquent là une étape : cette symphonie panthéiste en six

mouvements et d'une durée de plus d'une heure et demi, veut en effet traduire la montée spirituelle de la matière depuis le règne minéral jusqu'au divin. Dans le second mouvement de la *Septième Symphonie* (1905), des motifs mélismatiques sont désignés dans la partition par le compositeur «*Wie Vogelstimmen*» («Comme des chants d'oiseaux») : ici, les oiseaux participent à l'évocation très romantique et fantasmagorique de la nuit qu'est cette symphonie.

Mahler composait habituellement l'été, dans un chalet rustique sur le bord d'un lac, immergé dans la nature. Il ne pouvait y rester indifférent : «*Les rythmes et les thèmes originels, nous le recevons vraisemblablement tous de la nature qui nous les offre déjà dans chaque cri d'animal, avec une grande force d'expression*» (cité par Matter, 1974; 72). Mais plus encore, il voit dans la nature cette «*totalité qui s'éveille d'un silence insondable aux sons et aux timbres*» (cité par Matter, 1974; 69). Or la quête de totalité est une obsession des musiciens romantiques depuis Richard Wagner et sa volonté d'une «œuvre d'art totale». Continuant la même démarche prométhéenne, Mahler voit chacune de ses symphonies-fleuves comme autant de mondes à bâtir. La nature est un modèle et, en elle, chantent les oiseaux, d'où leur présence dans ses œuvres. On pourrait d'ailleurs observer la même chose dans les œuvres de son contemporain Richard Strauss (1864-1949) comme, par exemple, sa *Symphonie alpestre* (*Eine Alpensinfonie*, 1911-15). Cette vision typiquement romantique de la nature est foncièrement égocentrique : Mahler interdisait que l'on serve chez lui de la viande sous une forme évoquant l'animal vivant, ce qui ne l'empêchait pas, par ailleurs, de chasser à coups de fusil les oiseaux qui le dérangeaient lorsqu'il composait (Vignal, 1966; 180)!

5.5.4 Autres oiseaux du 19^e siècle

Loin de cette attitude, il est aussi des Romantiques qui vont donner à leur musique une orientation beaucoup plus «classicisante». Héros musical de son pays et ami de Brahms, le tchèque Antonín Dvořák (1841-1904) reçoit l'offre d'une riche mécène américaine de venir enseigner au Conservatoire de New York. Il vivra ainsi là-bas de 1892 à 1895, s'émerveillant des sons et des musiques des États-Unis. Plusieurs de ses œuvres de sa période «américaine» portent les traces des musiques des Amérindiens et des Noirs américains, à tel point que ces derniers ont fait un Negro Spiritual de la superbe mélodie du second mouvement de sa *Symphonie du Nouveau Monde* (*Symphonie #9 en mi mineur*, opus 95, 1893). L'émerveillement de Dvořák pour

le continent américain ne se limite pas à ses aspects culturels : il se traduit aussi par son emploi du chant du Tangara écarlate dans son *Quatuor à cordes en fa majeur* (dit *Quatuor américain*, opus 96) et son *Quintette à cordes en mi bémol majeur*, opus 97, tous deux datés de l'été 1893. Le chant des oiseaux devient ici symbole de découverte, d'horizons nouveaux.

Mais ces musiques bien nobles ne résument pas le 19^e siècle qui fut aussi celui du ballet, de l'opérette, de la valse et de la musique de salon. Et dans ce 19^e siècle plus «léger», l'idée de virtuosité que le style baroque avait exploré relativement aux chants d'oiseaux refait surface d'une façon inattendue. La musique tzigane est un peu au 19^e siècle ce que le jazz sera au 20^e siècle, notamment en faisant large place à l'improvisation individuelle et collective. Ses rythmes capricieux, ses combinaisons instrumentales (où prédominent le violon, la clarinette, le cymbalum et la contrebasse), ses techniques de jeu très différentes du jeu «classique», son lien avec la danse, tout cela influence plusieurs compositeurs «sérieux» comme Liszt ou Brahms. Or, les oiseaux viennent y chanter à l'occasion. Pour rendre leurs chants, les musiciens, particulièrement les violonistes, tirent de leurs instruments des sonorités inouïes, gazouillis suraigus et glissandos qu'on ne retrouve guère dans la musique «sérieuse» de l'époque³.

5.6 LE TEMPS DES IMPRESSIONNISTES : JARDINS D'OISEAUX

5.6.1 Parcs et jardins

En développant une vision mystérique⁴ de la nature, la sensibilité romantique avait rapproché la musique de la nature. Mais aussi, au tournant des 19^e et 20^e siècles, les avancées conquérantes de la Révolution industrielle avaient transformé la vision de la nature. En crachant leur fumée, les usines rétrécissent l'espace et les trains raccourcissent le temps. Déracinant impitoyablement les gens, cette vague provoque une rupture avec la terre (Baridon, 1998; 939-40). Les mieux nantis privatisent la nature en créant des espaces verts pour leur usage dans les villes et les nouvelles banlieues. Mais aussi, plusieurs de ces agglomérations aménagent des

³ Pour un échantillon de cette virtuosité folle évoquant les oiseaux, voir entre autres la pièce *Écoute, petit oiseau gazouillant* de Gyula Hubert, sur le disque *Mélodies Tziganes*; Andras Farkas jr. et l'Ensemble Budapest, MCD Records MCD013; Bruxelles, 2002. Stupéfiant!

⁴ Ce néologisme de mon invention me semble plus parlant et exact que le mot *mystérieuse*.

jardins et parcs publics qui deviennent de véritables poumons. Même les cimetières se modèlent sur le jardin, tel celui du Père-Lachaise de Paris dont les premiers plans datent de 1812 (Baridon, 1998; 945). Paradoxalement, jamais la nature n'a paru si belle.

L'époque élargit la conscience envers la nature : dans la lancée du développement de la science écologique, le premier parc national est créé en 1872 à Yellowstone aux États-Unis. D'autres élargissements notables surviennent simultanément. Par exemple en musique, les travaux du musicologue belge François-Joseph Fétis (1784-1871) révèlent à la culture occidentale la pensée musicale des cultures orientales (Einstein, 1959; 417). L'Exposition universelle de Paris de 1889 présente des spectacles de musiques alors inouïes en France, entre autres la musique classique russe et, plus exotique et déroutante encore, celle d'Indonésie avec ses orchestres de gamelans. Le goût se développe pour les estampes japonaises (qui deviendront même objets d'une véritable mode!), de même que le désir de connaître davantage ces cultures lointaines (von Lengerke, 2002; 483). À la fin du 19^e siècle sont aussi publiés les premiers grands ouvrages issus des travaux de restauration du chant grégorien menés par les moines de l'abbaye bénédictine Saint-Pierre-de-Solesmes, tel *Les mélodies grégoriennes* de Dom Joseph Pothier en 1880. Musiques alors inédites, leurs rythmes, leurs sonorités, leur façon d'habiter l'espace trouveront rapidement écho dans la musique de la fin du siècle.

C'est de toute cette situation que témoigne la peinture impressionniste où jardins et parcs prennent la place de la nature sauvage.

Les tableaux impressionnistes n'invoquent pas de grands idéaux ni ne s'en font les porte-parole. Ils glorifient un sentiment de vie qui participe en fait de la sphère privée et intime. Ils ne racontent pas, ne nourrissent pas la réflexion intellectuelle, mais invitent bien plutôt à sortir du cours du temps et à se réjouir de la beauté d'un instant fugitif. Ils ne font pas appel à la raison, mais s'adressent aux sens, faisant vibrer délicatement l'âme du Spectateur (von Lengerke, 2002; 481-482).

Cultivant une pudeur d'expression qui déleste la musique de toute prétention «philosophique», les compositeurs impressionnistes affichent ouvertement leur aversion pour le *pathos* des derniers Romantiques et trouvent désormais ailleurs de nouveaux modèles et sources d'inspiration. Aucun musicien romantique n'aurait soutenu comme l'impressionniste Claude Debussy que «*l'art est le plus beau des mensonges*» (article *L'orientation musicale* d'octobre

1902), ou mis en exergue d'une de ses partitions comme Maurice Ravel, un autre impressionniste, ces mots d'Henri de Régnier : «*Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*» (*Valses nobles et sentimentales*, 1911-12)! Qu'ils soient français (Debussy, Ravel et Déodat de Séverac) ou britanniques (Frederick Delius et Ralph Vaughan Williams), les compositeurs de sensibilité impressionniste ont proposé un renouvellement profond de la pensée musicale en s'appuyant sur la contemplation de la nature : «*En musique, n'écoutez les conseils de personne sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde*» (Debussy : *L'entretien avec M. Croche*, 1^{er} juillet 1901). Déjà les titres de leurs œuvres sont là pour en témoigner comme, par exemple, chez Debussy : *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *Brouillards*, *Reflets dans l'eau*, *Cloches à travers les feuilles*, *Jardins sous la pluie*, *De l'aube à midi sur la mer*, etc.

En musique, les oiseaux impressionnistes sont aussi des oiseaux de jardins, non les protagonistes de mythologies totalisantes comme chez Wagner! Significativement, contemporains et pourtant tous deux amoureux de la nature, Mahler et Debussy ne s'appréciaient aucunement sur le plan musical. Leurs visions respectives de la nature et son impact sur leurs conceptions musicales reflètent leurs divergences artistiques de fond.

Bien que l'Impressionnisme musical soit surtout reconnu comme une «spécialité» française, c'est un britannique, Frederick Delius (1862-1934), qui en incarna le mieux les idéaux dans sa vie personnelle. À partir des années 1890, Delius vécut au milieu de jardins dignes de ceux du peintre Claude Monet qu'il avait aménagés sur sa propriété de Grez-sur-Loing, en France. C'est dans ce cadre enchanteur qu'il donna le plus beau Coucou en musique : *On hearing the first Cuckoo in Spring* (pour petit orchestre, 1912), qu'il évoqua le vol des Alouettes à l'automne (*Late Swallows*, deuxième mouvement de son *Quatuor à cordes*, 1916, pour lequel existe aussi un arrangement pour orchestre à cordes) et qu'il fit naître quelques autres miniatures (*Summernight on the River*, 1911) ou fresques musicales (*A Song of the High Hills*, 1911-12) inspirées de sa contemplation de la nature. Avec *The Lark Ascending* (*L'envol de l'Alouette*; 1914), un autre britannique, Ralph Vaughan Williams (1872-1958), donne une pièce d'une très grande originalité : soutenu par un orchestre discret, le violon soliste joue une partie faite surtout de mélismes «ornithologiques». Se rattache à ce groupe de musiciens la pianiste et compositrice états-unienne Amy Beach (1867-1944) avec sa pièce en hommage à la Grive solitaire, *Hermit*

Thrush at Morn (1922), qui précède d'un an les mélodies de Louise Murphy décrites au chapitre précédent.

Du côté français, il est surprenant qu'aucune œuvre de Claude Debussy (1862-1918) ne rende explicitement hommage aux oiseaux. Par contre, dans une production quantitativement modeste, Maurice Ravel (1865-1937) célèbre les oiseaux à de nombreuses reprises et selon des significations diverses. On les retrouve ainsi dans *Miroirs*, cinq pièces pour piano (1905) : *Le premier en date de ces morceaux – et le plus typique de tous, est à mon sens le second, les Oiseaux tristes. J'y évoque des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été* (Ravel, cité par Stuckenschmidt, 1981; 83). Ils chantent aussi dans *Histoires naturelles* (1906), *Ma Mère l'Oye* (dans la version originale pour piano quatre mains de 1908 et plus encore dans la version ballet de 1911, avec ses interludes ornithologiques!), *Daphnis et Chloé* (1909-12; où ils saluent le lever du jour), *L'heure espagnole* (1907; avec ses ironiques horloges à coucous!), *Trois beaux oiseaux du paradis* (des *Trois Chansons pour cœur*, 1915, sur un poème de Ravel lui-même), *L'enfant et les sortilèges* (1920-24 : dans l'extraordinaire *Musique nocturne*, une flûte à coulisse, instrument inattendu dans un contexte symphonique, imite le cri d'une Chouette). Sans parler de son projet d'opéra ou oratorio sur saint François d'Assise auquel il a songé à partir des années 1910 et dont la seule section ébauchée fut justement *Le Sermon aux Oiseaux* (Jankélévitch, 1956; 184).

Il est su que Ravel notait des chants d'oiseaux, tel celui d'un Merle dans la forêt de Fontainebleau, et qu'il pouvait les imiter avec sa voix aussi bien qu'il «parlait chat» (Stuckenschmidt, 1981; 83) ! Si ses «motifs oiseaux» restent stylisés comme chez ses devanciers, ils sont néanmoins fortement caractérisés et acquièrent à l'occasion une autonomie nouvelle par rapport au contenu purement musical. C'est notamment le cas dans *Ma Mère l'Oye*, *L'enfant et les sortilèges* et, surtout, *Oiseaux tristes*. Dans ses souvenirs sur Ravel, le pianiste Vlado Perlemuter rapporte que :

Le compositeur ne voulait pas entendre ces arabesques [motifs oiseaux] dans leur tempo juste, mais affectés de certaines accélérations. L'harmonie est plus excentrique, plus difficile à rattacher à une tonalité fondamentale qu'aucune pièce précédente de Ravel. Le thème est fait d'un si bémol qui se répète et que suit un ornement rapide [motif oiseau], à jouer rubato, qui possède une grande force de suggestion (Cité par Stuckenschmidt, 1981; 200).

Par ailleurs, sa vision de la nature et des animaux était teintée de merveilleux : plusieurs des œuvres où figurent des chants d'oiseaux sont aussi liées au monde de l'enfance.

5.6.2 Oiseaux du Nord

À la même époque mais dans un style plus rude et épique, le finlandais Jean Sibelius (1865-1957) modèle la progression interne de plusieurs de ses œuvres sur les phases de la vie biologique : naissance, croissance, maturité, déclin (par exemple dans le poème symphonique *Les Océanides*, 1914). Sa dernière grande œuvre, *Tapiola* (1926) musicalise l'immensité sauvage des forêts boréales. Lorsque Glenn Gould réalisa son documentaire radiophonique sur le Grand Nord (*The idea of North*, 1967), la seule musique qu'il jugea pertinent d'y intégrer fut justement celle de Sibelius (*Cinquième Symphonie*, 1915-19). Sibelius est puissamment original et inclassable : il concilie les exigences classiques (perfection formelle, pudeur de l'expression, concision, forces orchestrales plutôt modestes) autant avec le souffle Romantique que des techniques proches de celles de l'Impressionnisme. Et il a créé un style musical authentiquement national mais sans références au folklore!

Comme toutes figurations extra-musicales, les chants d'oiseaux sont rares dans son œuvre. Sa plus belle pièce d'oiseau, *Le Cygne de Tuonela* (1893), pour orchestre, ne fait pas entendre le Cygne (pour la même raison que Saint-Saëns dans son *Carnaval*!) : elle évoque plutôt la nage tranquille de l'oiseau sur les eaux du fleuve menant au pays de la Mort dans la mythologie finlandaise. Par contre, *Luonnotar*, poème pour soprano et orchestre (1913) et aussi basé sur les mythes nordiques, intègre quelques « motifs oiseaux » pour évoquer la création du monde dans un style chamanique :

Vint un canard, un bel oiseau,
volant vers tous les bords de l'horizon,
cherchant un endroit pour y faire son nid!
« Mettrai-je mon nid sur le vent?
Ma maison au sein des vagues? »

(Texte cité par Vignal, 1965; 117⁵).

⁵ En 2004 est parue une nouvelle version, considérablement augmentée, de cet ouvrage de Vignal sur Sibelius. La traduction du texte de *Luonnotar* est sensiblement différente.

5.7 BILAN ET CONCLUSIONS

En faisant le bilan de ce survol historique, nous pouvons tirer un certain nombre de conclusions concernant la place du chant des oiseaux dans la musique occidentale à l'orée du 20^e siècle.

Les premières imitations explicites et délibérées de chants d'oiseaux sont apparues dans des pièces des 13^e et 14^e siècles, alors que l'idée d'imitation de la nature prenait son envol dans les arts, en lien probable avec la spiritualité franciscaine.

Dès cette époque, deux chants d'oiseaux se sont imposés comme de véritables archétypes qui seront exploités jusqu'au début du 20^e siècle presque à l'exclusion de tout autres : le **Coucou**, un motif bref de deux notes formant une tierce descendante, fidèle au chant originel; le **Rossignol**, en une ligne mélodique plus longue, complexe et ornementée, très libre par rapport au véritable chant de cet oiseau.

Cependant, jusqu'au début du 20^e siècle, l'archétype Rossignol a nettement le dessus. La grande majorité des pièces d'oiseaux sont des pièces «de caractère» ou «de genre» utilisant des chants d'oiseaux très stylisés qui évoquent des oiseaux beaucoup plus qu'elles ne les imitent véritablement. Ces motifs oiseaux sont faits de trilles, de notes répétées, de motifs «gazouillis» totalement intégrés au langage musical du temps. À ce titre, le chant du Coucou est représentatif de cette attitude car ses deux notes forment une tierce qui est l'intervalle fondamental de la pensée harmonique tonale développée depuis l'ère baroque. Néanmoins, l'archétype Coucou, passant par la fidélité à la nature, n'est encore essentiellement utilisé que pour un seul oiseau, à savoir le Coucou lui-même. L'idée de transcrire et d'utiliser dans la musique des chants d'oiseaux fidèles à la réalité ornithologique demeure largement marginale. Ceci doit être mis en lien avec le fait que jusqu'alors la science ornithologique est encore bien embryonnaire. Le peu de connaissances scientifiques concernant les oiseaux et en particulier leurs chants n'a pas encore permis l'ouverture du territoire de la fidélité à la nature chez les musiciens.

Malgré ce fait et malgré aussi les divergences de leurs conceptions artistiques, le Romantisme puis l'Impressionnisme ont tout de même approfondi un dialogue de la culture avec

la nature. Si l'on trouve relativement peu de pièces entièrement inspirées des oiseaux dans ces deux esthétiques - les chants d'oiseaux y sont plutôt intégrés dans des œuvres au propos vaste, on note cependant un élargissement de la symbolique rattachée aux chants d'oiseaux. Ceux-ci servent à évoquer les mystères du monde et à matérialiser un désir de communion plus intime avec la nature alors que, paradoxalement, la Révolution industrielle bat son plein. À ce titre, ils restent pétris par une conception d'abord anthropologique et métaphorique plutôt qu'ornithologique, même lorsqu'ils se rapprochent quelque peu de cette dernière (par exemple lorsqu'ils servent à évoquer l'arrivée du printemps qui est, effectivement, la saison où les oiseaux chantent le plus). Le 20^e siècle allait toutefois bouleverser profondément cet état de choses.

Chapitre 6

Les oiseaux de l'histoire musicale

II. Nouvelles perspectives

**OISEAUX INQUIETS / LE TEMPS D'OLIVIER MESSIAEN / OISEAUX PLANANTS ET
MUSIQUE ENVIRONNEMENTALE / BILAN ET CONCLUSIONS**

6.1 OISEAUX INQUIETS

En 1913, *Le sacre du printemps*, ballet d'Igor Stravinsky (1882-1971), vient secouer les charmes impressionnistes par ses harmonies rugueuses et ses rythmes «primitifs»! Le compositeur met en scène le sacrifice d'une jeune fille dans une tribu de la Russie païenne. L'œuvre commence par une *Introduction* où prédominent franchement les bois de l'orchestre et où, dans une polyphonie vraiment neuve à l'époque, s'entremêlent de nombreux «motifs oiseaux» : ce sont les voix de la nature qui s'éveille au printemps. Mais il s'agit d'une nature vue comme si effroyable que les hommes tentent de se la concilier par des sacrifices humains. Étranges pratiques : quand donc la nature les a-t-elle exigées et y a-t-elle répondu? Serait-il plutôt possible de voir là un autre exutoire à la cruauté humaine?

Quelques années auparavant, Stravinsky avait donné un autre ballet, *L'Oiseau de feu* (1909-10), dans lequel une musique flamboyante souligne les apparitions du personnage-titre. De la même époque date aussi son opéra *Le rossignol* (1909-14) d'après un conte d'Andersen et dans lequel, évidemment, des mélodies en arabesques sont associées au personnage-titre qui se double d'un oiseau mécanique caractérisé par une musique évoquant les horloges à coucous. À noter que Stravinsky tira de cette œuvre un poème symphonique pouvant être chorégraphié, *Le chant du Rossignol* (1921). En fait, à part la cruauté associée à la nature dans *Le sacre du printemps*, il n'y a rien ici qui ne s'éloigne tellement de Ravel : les deux compositeurs s'appréciaient d'ailleurs grandement.

En 1926, le compositeur hongrois Béla Bartók (1881-1945) donne sa suite pour piano *En plein air*. Le quatrième des cinq mouvements, *Musiques de nuit*, inaugure chez lui une lignée de pièces méditatives faites de rumeurs de nature, de grésillements d'insectes, de croassements de batraciens et de chants d'oiseaux que l'on retrouvera notamment dans le *Quatrième Quatuor à cordes* (1928; mouvement central), les 2^e et 3^e *Concertos pour piano* (1931-32 et 1945; mouvements lents) ou la *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936; 3^e mouvement). Ces pièces sont très particulières parce qu'elles repoussent certaines «limites» de la musique en se rapprochant du bruit, ici des bruits de la nature. D'autre part, sous des apparences discrètes, une inquiétude est palpable. Plus encore que dans ses pièces tonitruantes («*L'empire des dissonances : c'est le mien!*»), affirmait Bartók! Cité par Citron, 1963; 38), le compositeur traduit

le trouble de son époque et le sien propre, lui qui souffrira de deux guerres mondiales, de l'exil et même de la misère à la fin de sa vie. Les refuges romantiques (la nuit, la nature, l'art) sont immédiatement menacés et cette menace pèse sur ces pages musicales.

Par rapport à la nature, le 20^e siècle est l'âge des contradictions. D'un côté, on glorifiera la ville, l'industrie, le bruit, la modernité et de nombreux artistes adhéreront à ce nouveau culte y voyant la voie de l'avenir. Mais d'un autre côté, on assistera aussi à la montée de la science écologique, à la création de parcs nationaux et de réserves naturelles protégées, à la prise de conscience encore partielle face aux diverses pollutions et aux menaces que fait peser sur la planète l'évolution de la civilisation humaine. L'horticulture et la randonnée pédestre en nature deviendront des passe-temps répandus et on créera même l'éco-tourisme! Dans ce curieux contexte, même de tels compositeurs résolument «urbains» ont dû leur salut à la nature. C'est le cas d'Edgard Varèse (1883-1965), par exemple, qui, lors d'une très grave crise personnelle, a littéralement fuit la civilisation vers le désert du Nouveau-Mexique pour refaire ses forces et repenser son art. Émergeant de son désert intérieur, il donna finalement en 1954 sa première œuvre majeure après vingt ans d'interruption presque totale. *Déserts* - titre évident! - propose une musique hiératique, délaissant les mélodies cycliques qui parcouraient la plupart de ses œuvres d'avant 1936 au profit de sonorités granitiques. Écho d'un fort sentiment de solitude, la dernière mesure de la pièce n'est que silence devant être «dirigé» par le chef d'orchestre!

Et voilà qu'au tournant des 19^e et 20^e siècles, les connaissances concernant les oiseaux et leurs chants explosent. La science biologique progresse rapidement, non seulement l'ornithologie et l'écologie mais aussi la physiologie, la génétique, la biologie moléculaire, etc. Les premiers guides ornithologiques apparaissent, d'abord encore tributaires d'une vision anthropologique (Mélançon, 1969; première édition : 1940) puis de plus en plus rigoureux sur le plan scientifique (Peterson, Robbins, Stokes, etc.). Aux premiers enregistrements de chants d'oiseaux réels effectués en laboratoire succèdent des enregistrements effectués en nature et qui seront édités sous forme de guides audio sur disque vinyle puis disque compact. Avant même la publication de ces guides, des pionniers observent les oiseaux sur le terrain, les identifient et les recensent. Des sociétés de sciences naturelles forment de nombreux jeunes à cette activité, pour des fins de recherche scientifique ou de simple loisir. La science ornithologique travaille à comprendre les comportements des oiseaux autant que leur physiologie. Le regard sur les oiseaux se transforme

d'autant : les couches anthropologiques et métaphoriques appliquées depuis des siècles sur les oiseaux sont impitoyablement décapées au profit d'un regard neuf et objectif qui cherche à considérer les oiseaux en eux-mêmes. Loin d'avoir provoqué pour autant un désenchantement vis-à-vis les oiseaux, ce nouveau regard a au contraire contribué à y intéresser foule de gens.

Se faisant, de nouveaux territoires s'ouvrent aux musiciens désireux de composer des pièces inspirées par les oiseaux.

6.2 LE TEMPS D'OLIVIER MESSIAEN

6.2.1 Des oiseaux et des anges

C'est dans ce contexte qu'Olivier Messiaen (1908-1992) se signala par son utilisation (sur)abondante de chants d'oiseaux, fruit de la contemplation active de la nature qu'il cultivera toute sa vie. Pour lui :

La nature a conservé une pureté, un jaillissement, une fraîcheur que nous avons perdu (...). Il n'y a jamais de fautes de goût dans la nature : vous n'y trouverez jamais une erreur d'éclairage ou une erreur de coloration et, dans les chants d'oiseaux, une erreur de rythme, de mélodie ou de contrepoint (Messiaen, 1986; 35).

Mais il y a plus. Fervent catholique, Messiaen voyait dans les oiseaux non seulement un élément de la beauté de la nature qu'il reconnaissait comme Création de Dieu mais aussi un puissant symbole : les oiseaux sont comme les anges, eux aussi ailés, des intermédiaires entre le Ciel et la Terre. De plus, les oiseaux tout comme les anges sont musiciens; ces derniers sont présentés ainsi dans plusieurs pages de la Bible d'où, par exemple, les remarquables représentations d'anges musiciens du peintre Fra Angelico (c.1400-1455)!

Au début du 20^e siècle, le catholicisme français vit un important renouveau. Parmi ses figures marquantes se trouvent des théologiens (tel Dom Columba Marmion dont l'ouvrage *Le Christ dans ses mystères* de 1923 sera un des livres de chevet de Messiaen toute sa vie durant, livre magnifique mais suranné avec ses envolées édifiantes et ses nombreuses citations en latin!); des écrivains tels Paul Claudel (1868-1955), François Mauriac (1885-1970) et Jacques Maritain

(1882-1973) qui donnent souvent des couleurs inquiètes voire tourmentées à ce catholicisme (il est vrai que l'époque ne prêtait pas spontanément à la sérénité...); des artistes en arts visuels tels le peintre, dessinateur et graveur Georges Rouault (1871-1958) ou encore des musiciens, souvent à la fois organistes et compositeurs, qui, inspirés par la parution toute récente des livres de chant grégorien pour la liturgie courante, s'inspirent de cet héritage : Charles Tournemire (1870-1939, dont les 255 pièces formant l'œuvre monumentale *L'orgue mystique* sont toutes basées sur des mélodies grégoriennes) et Marcel Dupré (1886-1971) qui fut le maître de Messiaen.

En 1930, à 22 ans, Messiaen est nommé titulaire des grandes orgues de l'église de la Trinité à Paris, poste qu'il occupera quelques décennies. Ce poste comme son attrait personnel pour le religieux feront de Messiaen l'un des rares compositeurs du 20^e siècle à avoir donné une œuvre d'orgue considérable et marquante. À ces quelques noms de musiciens d'inspiration catholique, il faut absolument ajouter celui du parisien Francis Poulenc (1899-1963) qui, après s'être reconverti à la foi catholique en 1936 suite à un pèlerinage au Sanctuaire de la Vierge noire de Rocamadour, a donné une splendide série d'œuvres religieuses aussi éloquentes que celles de Messiaen mais dans un idiome fort différent : Poulenc fut peut-être le représentant le plus raffiné du mouvement néoclassique que Messiaen n'appréciait guère. Peu importe!

Notons en passant que Messiaen utilisera des mélodies grégoriennes dans certaines de ses œuvres et que l'évolution du traitement qu'il en fera sera exactement du même type que l'évolution de son traitement des chants d'oiseaux. Nous y reviendrons.

Messiaen s'inscrit donc dans ce renouveau. Mais est-ce ce renouveau comme tel qui le poussera au catholicisme? Est-ce cela qui l'incitera à se concevoir comme un «compositeur théologien», lui dont presque toutes les œuvres se réfèrent explicitement aux vérités catholiques, souvent soulignées par des titres très «sentis» comme *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (1943-44) ou *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-69)? Non, du moins s'il faut encore sa déclaration maintes fois répétée selon laquelle il serait «né croyant» : «Je n'ai pas eu de conversion subite, comme ce fut le cas pour Blaise Pascal ou pour Paul Claudel. J'ai toujours été croyant, tout simplement; j'ai lu, peu à peu, des livres qui ont fortifié ma foi (et) je n'ai jamais douté» (Messiaen, 1986; 16-17). Chose certaine, son milieu familial ne l'avait certainement pas prédisposé à la foi : ses parents (sa mère, la poétesse Cécile Sauvage et

son père, Pierre, professeur d'anglais et éminent traducteur de Shakespeare) étaient tous deux non-croyants.

Messiaen se désolait toutefois de ce que même ses admirateurs ne connaissent ni la nature ni les oiseaux (et tant qu'à la foi catholique...). Cette apparente nostalgie était en fait une position critique. Parlant en connaissance de cause puisqu'il fut prisonnier des Allemands au camp de Görlitz en Silésie lors de la Seconde Guerre Mondiale, Messiaen avait en horreur les guerres, violences et attentats quotidiens : *«Nous avons été créés magnifiques et, par notre stupidité, nous nous sommes gâchés»*, ajoutant : *«Mais nous redeviendrons magnifiques à la résurrection»* (Messiaen, 1986; 34). Il n'avait pas plus d'estime pour le monde urbain : *«J'ai absolument horreur des villes, horreur de celle que j'habite -Paris- malgré toutes ses beautés et horreur de tout ce mauvais goût que l'homme a accumulé autour de lui»* (Messiaen, 1986; 35) ou pour la modernité en général (quoiqu'il aimait revendiquer la modernité de sa musique!). Là encore, le compositeur se fait critique : par son respect de la nature et ses préoccupations environnementales, Messiaen devança largement ses compatriotes. La France d'après-guerre est prise comme d'une rage de «modernisme» que le réalisateur Jacques Tati (1908-1982) railla avec brio avant de mourir incompris! Encore à la fin du 20^e siècle, même les guides touristiques s'extasieront de ce qu'un monstre comme la Tour Montparnasse de Paris ait *«une consommation en électricité équivalente à celle d'une ville de 30 000 habitants»* (Guide Michelin, 1994)! Et le gouvernement français n'aura pas de scrupules à faire saboter un bateau du mouvement écologiste *Greenpeace* en territoire étranger (Nouvelle-Zélande) pour se livrer librement à des essais nucléaires dévastateurs dans l'océan Pacifique. En France, le premier parc national fut créé aussi tard qu'en 1963, plus de 90 ans après les États-Unis et plus de 50 ans après la Suède (1909) (de Gouvenain et Grumbach, 1991; 633). Il n'est pas surprenant alors que Messiaen ait pris les devants en consacrant une partie de ses revenus à acquérir des parcelles de milieux naturels afin de les soustraire au «développement».

6.2.2 Les premiers oiseaux de Messiaen

Tôt dans sa vie, à l'image de la science contemporaine qui investiguait la nature en profondeur, Messiaen alla en nature prendre en dictée ou enregistrer au magnétophone les chants de nombreuses espèces dont il se servit ensuite dans ses œuvres.

La postérité semble avoir définitivement associé Messiaen aux chants d'oiseaux. C'est abusif dans la mesure où d'autres éléments, plus fondamentaux encore, donnent à sa musique sa couleur immédiatement identifiable, dont les «modes à transpositions limitées» et les «rythmes non-rétrogradables». Sur ce point, il faut d'ailleurs absolument noter que plusieurs de ses œuvres de jeunesse ignorent complètement les chants d'oiseaux, tel le cycle pour orgue *La Nativité* (1935). Si les chants d'oiseaux deviennent davantage présents dans ses œuvres des années 1940, ce sont des chants d'oiseaux stylisés sans aucune prétention d'exactitude. Ainsi dans le *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), le compositeur demande de jouer «comme un oiseau», au violon (premier mouvement : *Liturgie de cristal*) puis à la clarinette (troisième mouvement : *Abîme des oiseaux*).

Pendant cette décennie, les motifs oiseaux de Messiaen n'offrent finalement aucune différence fondamentale avec ceux de Ravel dont il connaissait très bien les œuvres! Curieusement, Messiaen n'a jamais explicité ou même avoué cette filiation, mentionnant très rarement le nom de Ravel dans ses entrevues, sinon pour affirmer : «*Je n'ai jamais cru au jazz et j'ai toujours pensé que la figure si poétique et si racée de Maurice Ravel a été gâtée dans ses dernières années par l'apport du jazz qui n'avait vraiment rien à voir avec ses tendances personnelles*» (Messiaen, 1986; 213). Est-ce là une sorte de «coquetterie» pour tenter de se conserver une sorte d'exclusivité en matière d'oiseaux? Pourtant, outre les «motifs oiseaux», les parentés entre Messiaen et Ravel sont nombreuses : leur façon cristalline d'appuyer les dissonances les plus crues, leur utilisation de formes claires et bien «délimitées», leur admiration pour saint François d'Assise (bien que Ravel était athée). Sur ce dernier point, il sera donné à Messiaen de réaliser le rêve de Ravel avec son opéra *Saint François d'Assise* (1975-1983)! On pourrait aussi ajouter que les deux compositeurs manifestent un fort penchant pour le merveilleux : celui de Ravel fait d'exotisme et de magie de l'enfance, celui de Messiaen enraciné dans une certaine vision du catholicisme (un type de «merveilleux catholique» qui est absent des œuvres sacrées de Francis Poulenc, par exemple).

6.2.3 Fidélité à la nature

En systématisant les techniques de transcription décrites au chapitre 4, Messiaen explore plus systématiquement les chants d'oiseaux à partir de 1950. Cette année-là, la *Messe de la Pentecôte* pour orgue donne la parole à de véritables oiseaux dans la quatrième pièce (*Les Oiseaux et les Sources*) et dans la dernière où intervient le «*chœur des alouettes*» (note du compositeur dans la partition). *Réveil des oiseaux* (1953) et *Oiseaux exotiques* (1956) sont exclusivement faits de chants d'oiseaux fidèlement reproduits : si, comme nous l'avons vu au chapitre 3, la première de ces œuvres offre une conception réellement écologique, la seconde en est une de pure fantaisie, faisant dialoguer des oiseaux de différents continents n'ayant aucune chance de se côtoyer en nature ! Dans *Le Merle noir* (1951) et *Catalogue d'oiseaux* (1956-58), ils constituent aussi le matériau principal avec, à nouveau, une préoccupation écologique (voir chapitre 3).

Un sommet de cette tendance est *Chronochromie* (1959-60), pour grand orchestre et particulièrement la section intitulée *Épode* : dix-huit cordes solistes jouent simultanément les chants d'autant d'oiseaux de France pendant «*au moins dix minutes*» selon le compositeur (Messiaen, 1986 ; 143) – mais beaucoup moins en réalité ! «*Cela existe dans la nature, surtout au lever du jour où il arrive fréquemment qu'on entende des contrepoints excessivement complexes faits par des oiseaux de types très différents qui sont reliés par un habitat à peu près semblable et qui chantent ensemble*» (Messiaen, 1986 ; 143). Puis, il profite de ses voyages pour observer les oiseaux, souvent guidé par des ornithologues professionnels, et noter leurs chants. Des œuvres naissent poursuivant la conception «paysagiste» du *Catalogue d'oiseaux* : *Sept Haïkaï* (1962) met en vedette des oiseaux du Japon, *Des canyons aux étoiles...* (1971-74), des oiseaux des États-Unis, le *Livre du Saint-Sacrement* (1984), des oiseaux du Moyen-Orient ou *Éclairs sur l'au-delà...* (1987-1991), des oiseaux d'Océanie.

De telles œuvres étaient absolument impensables avant l'apport, tout récent, de la science ornithologique.

Plusieurs raisons peuvent expliquer cette mutation des motifs oiseaux de Messiaen de la stylisation vers l'exactitude, comme la volonté de renouveler sa manière après des années très fructueuses, le besoin d'approfondir son dialogue artistique avec la nature en mettant à

contribution ses connaissances au sujet de ses meilleurs chanteurs ou encore, le désir d'appuyer le symbolisme religieux de sa musique. Peut-être inconsciemment, cette mutation propre à Messiaen témoigne aussi d'une certaine tendance de la musique du 20^e siècle à se référer à du matériau impersonnel ou préexistant, tendance qui semble contredire la quête d'originalité des artistes de cette période! En effet, en réaction contre le culte romantique de la subjectivité et de la «personnalité» de l'artiste, nombreux furent les compositeurs du 20^e siècle à chercher une certaine «objectivité» en puisant selon les cas dans les folklores, les musiques populaires et le jazz, les styles classiques historiques et non-occidentaux, etc., d'où l'éclectisme marqué de cette époque. Chez Messiaen, l'inclusion de l'impersonnel ne se limite d'ailleurs pas qu'aux chants d'oiseaux : le compositeur a exactement suivi le même parcours relativement aux mélodies grégoriennes. Avant 1950, par exemple dans *Les corps glorieux* pour orgue (1939), Messiaen stylisait grandement celles qu'il employait, les transformant pour les fondre totalement aux éléments caractéristiques de son style, notamment ses «modes à transpositions limitées». Après 1950, par exemple dans les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* aussi pour orgue (1969), il se mit à les utiliser surtout de façon fidèle sans presque les altérer. Il y aurait beaucoup à dire sur le fait que le recours à l'impersonnel n'a pas diminué pour autant l'éloquence ni de la musique de Messiaen ni de celle de plusieurs autres compositeurs.

Mais la chronologie permet d'émettre une autre hypothèse relative à cette mutation. Comme en témoignent ses entretiens, Messiaen était fier et jaloux de sa «modernité». Nommé professeur au Conservatoire de Paris en 1942, il a notamment Pierre Boulez (né en 1925) parmi ses élèves. Déjà «révolté» contre des mouvements comme le néoclassicisme et bientôt une figure de proue d'une certaine nouvelle musique française, Boulez faisait de la pensée dodécaphonique (sérialisme) un devoir de l'Histoire : «*Tout musicien qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile. Car toute son œuvre se place en-deçà des nécessités de son époque*», ajoutant que ces œuvres, produits d'une «*meute de fissurés*», ne sont bonnes que pour «*les poubelles de l'Histoire*» (cité par Zygel, 1990; 45)! Dès ses premières œuvres, Boulez écrit des lignes mélodiques hachées, spasmodiques, alternant nerveusement les notes à tous les registres dans un rythme très irrégulier. Messiaen voit là le visage que la modernité semblera prendre, alors que Boulez et quelques autres de ses élèves se réunissent en un groupe informel qu'ils nomment *Les flèches* car ils estiment «*lancer des flèches vers l'avenir*» (Périer, 1979; 67), ce qui flatte leur professeur fier d'avoir le Sagittaire comme signe astrologique! Mais Messiaen n'ose

pas se lancer à son tour à fond dans ce chemin. Grand amoureux des couleurs, il a élaboré un système de correspondance entre les sons et les couleurs. Or :

Musique sérielle, musique dodécaphonique, musique atonale..., le résultat est identique. On a aboli la résonance [naturelle des sons]. Sans résonance, seul demeure un sentiment de noirceur. Le langage sériel n'est pas inquiétant, il est noir! Je le vois sans coloris. Toujours du noir, du gris, du noir, du gris... (Messiaen, 1986; 265).

Tout de même, Messiaen ressent la «nécessité» dont parle son cadet d'utiliser des mélodies de même type et incorpore de plus en plus fréquemment des éléments de sérialisme dans ses œuvres (*Mode de valeurs et d'intensités*, 1949). Mais, comment le faire en restant fidèle à lui-même? Avec leurs irrégularités rythmiques et leurs contours mélodiques souvent brusques, les chants véritables des oiseaux offrent une solution idéale : Messiaen trouve en eux ce dont il avait précisément besoin et, malgré le «réalisme» de l'approche qu'il choisit alors, il les traite en conséquence. Ses chants d'oiseaux «fidèles» ressemblent dès lors à s'y méprendre aux mélodies sérielles de son élève Boulez et, à l'occasion, il force la chose pour se faire, confiant même la quarte augmentée, intervalle fétiche de la «musique contemporaine» de l'époque au Coucou (la tierce originelle est trop marquée sur le plan tonal!). Et ainsi grâce aux œuvres qu'il donne à partir de 1950, il parvient à maintenir sa position forte dans le monde de la musique dite «contemporaine». Paradoxalement, le prix qu'il doit payer est d'être admiré en ce milieu pour autre chose que ce qui lui tient le plus à cœur :

Les chants d'oiseaux ne sont qu'une solution «locale» qui ne fait qu'éviter les problèmes fondamentaux du langage musical à notre époque. Par contre, (avec ses chants d'oiseaux, Messiaen) a créé une nouvelle conception du déroulement de la forme dans le temps qui est assez fascinante. C'est la nature encore qui lui a suggéré cette solution mais, finalement, rien n'empêche de la considérer en soi, en dehors des raisons qui l'ont fait naître. Cette extraordinaire opposition de valeurs très courtes et de longs silences, d'événements presque sans rapport les uns avec les autres finit par créer une forme directionnelle (non plus en faisant appel à la mémoire musicale) mais à la façon d'un paysage qu'on découvre peu à peu et dont les éléments pourraient tout aussi bien se retrouver ailleurs comme on pourrait tout aussi bien le découvrir à partir d'un autre point de départ (Serge Garant, compositeur québécois, 1929-1986; cité dans Lefebvre, 1986; 175).

Messiaen se désolait d'ailleurs de ce que presque personne n'arrivait à reconnaître les oiseaux dans ses œuvres et donc à en véritablement comprendre cette dimension. Mais il est difficile de blâmer totalement les auditeurs : Messiaen en utilise vraiment beaucoup et de tant de pays à la fois que même des ornithologues spécialisés ne s'y retrouveraient pas! Simplement dans *Éclairs*

sur l'au-delà..., pas moins de 48 espèces d'oiseaux chantent provenant de France, d'Australie, de Nouvelle-Zélande, d'Afrique, du Venezuela, de Singapour, de Papouasie et d'Inde! Ce que la très grande majorité des auditeurs perçoit, ce sont, au mieux, des «motifs oiseaux» sans plus de précision. Une pareille prolixité n'est d'ailleurs pas unanimement appréciée. Parlant de l'œuvre précédente donnée par l'Orchestre symphonique de Montréal, le critique Claude Gingras écrivait : «On y retrouve Messiaen tel qu'il est depuis toujours, avec ses bondieuseries qui font sourire et ses enfantins pit-pits d'oiseaux» (*La Presse*, mercredi 6 avril 2005)...

Il est significatif qu'après 1960, Messiaen a tendance à délaisser le radicalisme en matière d'oiseaux. Ses pièces purement ornithologiques deviennent de plus en plus espacées : *La Fauvette des jardins* (1970) et *Petites esquisses d'oiseaux* (1985), toutes deux pour piano solo. Comme il en allait dans les années 1930 et 1940, les chants d'oiseaux redeviennent dans sa musique un élément parmi plusieurs autres. Si, occasionnellement, il leur ajoute une certaine dimension spatiale (*Saint François d'Assise*) voire fractale (*Plusieurs oiseaux des arbres de vie*, la plus brève des onze pièces d'*Éclairs sur l'au-delà...*, où 25 chants d'oiseaux se superposent hors tempo!), la différence essentielle est que ceux-ci sont maintenant «fidèles à la nature» et non plus stylisés comme auparavant.

6.2.4 Un bilan positif

Comme vu au chapitre 4, nous pourrions reprocher certaines choses à Messiaen relativement à la dite fidélité de ses chants d'oiseaux. Reste que son travail en ce domaine a été colossal. Pour plusieurs, il y a les chants d'oiseaux en musique «avant Messiaen» et «après Messiaen» :

Tous les exemples précédents (Janequin, Léopold Mozart, Moussorgski, Ravel), parmi tant d'autres, ont en commun une utilisation naïve et presque caricaturale des oiseaux. Dans ces œuvres, ces derniers sont vite oubliés et si, à l'écoute, nous savons immédiatement que ce sont eux qui sont convoqués, c'est parce que nous n'avons souvent qu'une idée très fruste et grossière de leur chant. La démarche d'Olivier Messiaen est tout autre (Descamps, 2002; 67).

Cela est partiellement vrai. Les gloussements de poules chez Rameau, Haydn (mais je rappelle qu'il s'agit pour lui d'un titre apocryphe) ou chez Modeste Moussorgski (*Le ballet des poussins dans leurs coques* des *Tableaux d'une exposition*, pour piano, 1874) peuvent effectivement être

assimilés à de la caricature. Mais la dite « naïveté » des chants d'oiseaux de l'« avant-Messiaen », relevant de la stylisation plutôt que d'une volonté d'exactitude, parle néanmoins avec force d'une variété de visions de la nature ainsi que nous l'avons vu précédemment. Elle n'est donc ni à mépriser ni à ignorer.

Tout de même, Messiaen a réellement exploré des voies nouvelles et fructueuses pour un dialogue de la culture avec la nature. De façon prophétique, sa musique a certainement contribué au renforcement d'une véritable conscience écologique.

Mais il n'a néanmoins pas clôt le sujet, loin de là : sa manière d'utiliser les chants d'oiseaux n'en a aucunement épuisé les possibilités.

6.3 OISEAUX PLANANTS ET MUSIQUE ENVIRONNEMENTALE

6.3.1 Convocation des oiseaux

D'ailleurs, parallèlement, beaucoup d'autres compositeurs se sont référés aux oiseaux, cela dans une multitude de styles, donnant désormais aux chants d'oiseaux les significations les plus diverses.

Par exemple, l'espagnol Joaquín Rodrigo, auteur du célèbre *Concerto d'Aranjuez* pour guitare et orchestre (1939), a fait du chant du Coucou sa signature musicale qu'il utilise dans presque toutes ses œuvres ! J'avoue ne pas connaître la raison de cette idée assez humoristique. Humour aussi avec le canadien William Cahn, membre du groupe de percussionnistes *Nexus* fondé en 1971, qui a repris l'idée de Léopold Mozart d'utiliser des jouets aux sonorités d'oiseaux mais en la poussant à l'extrême : dans *The Birds*, les musiciens doivent jouer de plusieurs appeaux de chasse imitant des cris d'espèces de sauvagine !

En lien avec l'influent mouvement néoclassique de la première moitié du siècle, certaines œuvres rendent hommage aux oiseaux galants du passé. Telle est la couleur que Respighi donne à sa suite pour orchestre de chambre *Les oiseaux* (1927), quelques années après avoir fait preuve de modernité technologique et ornithologique dans *Les pins de Rome*. Les cinq mouvements de cette

nouvelle œuvre s'inspirent directement de pièces d'oiseaux pour luth et pour clavecin de compositeurs des 17^e et 18^e siècles. Un *Prélude* annonce les oiseaux qui viendront ensuite : *La Colombe* d'après Jacques de Gallot (17^e siècle¹), *La Poule* d'après Rameau, *Le Rossignol* d'après un anonyme anglais et *Le Coucou* d'après Bernardo Pasquini (1637-1710). Ailleurs encore, Respighi renouvelle la thématique traditionnelle associant les oiseaux au printemps : le premier mouvement de son *Trittico Botticelliano* pour orchestre (1926) s'inspire de cette façon de la toile du peintre Botticelli (1445-1510) intitulée *La Primavera* (*Le printemps*).

Dans la filiation nordique de Jean Sibelius, le finlandais Einojuhani Rautavaara a donné *Cantus Arcticus*, sous-titré «*Concerto pour oiseaux et orchestre*» (1972) et devenu un «classique» du dernier tiers du 20^e siècle. L'œuvre utilise des chants d'oiseaux migrants nordiques sur bande, intégrés organiquement aux sonorités orchestrales. Dans *Muistse mere laulud* (*Chants de la mer ancienne*, 1979), pour chœur d'hommes, l'estonien Veljo Tormis (né en 1930 et expert en écriture chorale) demande aux choristes d'imiter les cris d'oiseaux marins (Goélands) qu'il marie à des chants runiques médiévaux. La conjonction des cris, des mélodies anciennes et des harmonies modernes crée un paysage sonore séduisant et troublant. Chez ces compositeurs nordiques, les oiseaux évoquent l'immensité de l'espace et du temps.

À l'autre bout du monde, les chants d'oiseaux présents dans plusieurs des nombreuses œuvres du brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959) concourent au contraire à rendre un peu de la densité sonore de la forêt amazonienne : *Amazonas* (1917), *Chôros* #3 (1925; son titre, *Pica-Pau*, signifie Pic et le texte chanté utilise l'onomatopée du cri d'une espèce de Pic d'Amérique du Sud), *Gênesis* (1954), etc. Le *Pica-Pau* revient dans la brillante *Toccata* finale des *Bachianas Brasileiras* #3² (pour piano et orchestre, 1938); une note aigue, martelée et insistante, scande presque de bout en bout le *Chorale* des *Bachianas Brasileiras* #4 (version pour piano solo : 1930; version pour orchestre : 1941) : c'est le cri de l'Araponga, l'oiseau forgeron; la ligne chantée de la seconde partie (*Danse*) des *Bachianas Brasileiras* #5 (pour soprano et ensemble de violoncelles, 1938-45) est ornée de «motifs oiseaux» : ce sont les oiseaux qui saluent le réveil de

¹ Les dates de Jacques de Gallot ne sont pas connues. On sait simplement qu'il est décédé à Paris autour de 1690.

² Se référant aux deux grands amours musicaux de Villa-Lobos (les musiques brésiliennes et l'œuvre de Jean-Sébastien Bach), le titre de chacune des neuf œuvres constituant cette série (composées de 1930 à 1945) est au pluriel. Il faudrait donc parler, par exemple, des *Bachianas Brasileiras* #2 et non, comme il est coutume, de la *Bachianas Brasileira* #2.

la belle Maria (poème de Manoel Bandeira). Les exemples semblent innombrables! En musique, l'utilisation des chants d'oiseaux reflète donc les qualités propres des différents paysages sonores du monde.

Chez Villa-Lobos, l'évocation de l'immense biodiversité tropicale va aussi de pair avec celle de la mosaïque culturelle métissée de son pays où se côtoient Autochtones, Noirs et Blancs. Exemple représentatif de la spiritualité latino-américaine, sa *Dixième Symphonie* (1952) marie religions autochtones et catholicisme dans une vaste fresque en cinq mouvements où voix solistes et chœurs se joignent à l'orchestre en chantant en langue tupi, en portugais brésilien, en latin et même en onomatopées (González Luis, 1998). À côté d'autres instruments populaires interviennent des instruments imitant des cris d'oiseaux. Ils apparaissent au début du quatrième mouvement, dans un passage orchestral déroutant, alors que dialoguent un Amérindien (baryton solo) et la Voix de la Terre (basse solo). Après l'invocation impressionnante du nom de Sumé, divinité pleine de bonté (avec des voix parlées), les «instruments oiseaux» reviennent alors que les chœurs chantent des extraits du *Poème marial* composé vers 1563 par le Père José de Anchieta, missionnaire que les autochtones avaient identifié à Sumé lui-même. Ces instruments réapparaissent dans le dernier mouvement, avant les chœurs finaux (basés sur le *Veni Sancte Spiritus* et le mot *Alléluia*), dans un passage dans le «style jungle» (plus «bruitiste» qu'atonal) si particulier à Villa-Lobos : ils sont d'abord mêlés à des rumeurs en ostinato dans le registre grave, des trémolos chromatiques descendants des cordes, de brefs gazouillis des flûtes, des notes répétées de piano, des frappes éparées de xylophone, des volées d'oiseaux aux bois sur un accord en *flutterzung* des cuivres; puis, trouvaille merveilleuse, à des trémolos de notes aigues en crescendo-decrescendo aux seuls violons; après quoi, ils sont relayés par la flûte dont le chant d'oiseau en ostinato tuile l'entrée d'abord discrète des chœurs, avant la montée qui clôt la symphonie de façon radieuse. Évidemment, telle utilisation des «instruments oiseaux» n'a plus rien à voir avec celle de Léopold Mozart dans sa *Symphonie des jouets*, et il faut souligner l'audace du compositeur qui a pris le risque considérable d'utiliser ces instruments dans une œuvre au propos cosmologique! Mais, le bassin de l'Amazone subissant une déforestation massive et systématique, il y a lieu de se demander ce qu'il adviendra de cette région d'ici quelques décennies.

Le Jazz, et en particulier le style *Be-bop*, fournit quelques contributions : les pièces d'oiseaux de Charlie «*Bird*» Parker (dont *Ornithology*, 1946, et *Bird of Paradise*, 1947) ou *Birdcalls* de Charlie Mingus (1959). Mais Paul Winter (né en 1939) ira plus loin en transcrivant en musique le «mythe de Gaïa», la Terre-Mère, un mythe traditionnel reformulé par le médecin, cybernéticien et biologiste britannique James Lovelock en 1979 (Lovelock, 1990). Dans plusieurs œuvres, Winter marie musique et bruits de nature. Sa fresque *Prayer for the Wild Things* (1992), magnifique et austère, est un savant montage de chants amérindiens, d'instruments de musique dialoguant avec des cris réels d'animaux et d'oiseaux, d'improvisations de saxophone en plein air, dans l'écho des Montagnes Rocheuses. La couleur profonde d'une instrumentation privilégiant le registre grave, associée à des tempos le plus souvent modérés ou larges, donne à l'ensemble un aspect à la fois contemplatif et interrogatif : que restera-t-il demain de ce monde sauvage?

On retrouve aussi beaucoup d'exemples en électroacoustique. Souvent associé à la musique populaire, Brian Eno emploie des sons d'une forêt près de sa résidence du Sussex (Angleterre), et notamment les chants d'oiseaux, comme matière première de *Unfamiliar Winds (Leeks Hills)* (1978-1982). Effectuant aussi d'importantes recherches théoriques sur les «oiseaux musiciens», le français François-Bernard Mâche a donné *Korwar* (1972), une œuvre où un clavecin est entouré de chants d'amphibiens, de baleines et d'oiseaux bruts sur bande magnétique (Mâche, 2002). Un autre français, Bernard Fort est venu au Québec pour enregistrer des chants d'oiseaux au Mont-Saint-Hilaire (Montréal) et en tirer une série de *Compositions ornithologiques* (1996). Ces dernières pièces, dont certaines sont magnifiques (*Étude solitaire* basée sur le chant de la Grive solitaire), ne s'éloignent jamais tellement des chants originaux que l'on reconnaît malgré le travail sonore. L'auditeur pénètre à l'intérieur même des volutes d'harmoniques des chants des oiseaux souvent appuyés par les tambourinages des Pics! Plusieurs œuvres existent dans le même esprit : *Symphony of the Birds* (1955) de James Fasset, *Trois rêves d'oiseaux* (1971) de François Bayle, *Contrepoints irréels – Rencontre 2* (1980-81) et *La conférence des oiseaux* (1985) de Michäel Lévinas (ces deux œuvres avec aussi des musiciens sur scène), *Urban Tropics* de Joan la Barbara (1988), etc. Souvent ce type d'œuvre crée un effet de très grande intimité avec la nature qui rend un écho de la quête d'une meilleure harmonie entre la civilisation humaine et la planète. Quelquefois par contre, les chants d'oiseaux ne semblent être que prétexte à diverses manipulations sonores abstraites. Un compositeur, fier de m'annoncer

qu'il avait composé une pièce à partir des chants de deux espèces, a été incapable de me nommer les oiseaux en question. Inutile de préciser qu'il ignorait tout aussi de leur biologie. Il m'a cependant montré leur photo!

D'une façon plus «légère», d'innombrables réalisations de type «Nouvel Âge» proposent des pièces instrumentales sur fond de bruits de nature enregistrés; des pièces instrumentales souvent délibérément peu personnelles, histoire justement de favoriser la méditation voire la simple relaxation. Même si certains en parleraient comme d'un «degré zéro» de l'expression artistique, ces musiques témoignent comme bien d'autres de la tendance déjà mentionnée vers une objectivisation du langage musical par l'inclusion de l'impersonnel : ces jugements catégoriques passent donc à côté de l'essentiel. Certains compositeurs proposent ici de véritables enregistrements de sons naturels, tel Dan Gibson, pionnier de ce domaine. D'autres sont moins scrupuleux : le *New York Times* du 19 juillet 1995 révélait que de vulgaires chasses d'eau ont ainsi fourni le «son» de «*ruisseaux babillants*»! Ces réalisations répondent aussi au besoin réel de l'homme urbain moderne de renouer avec ses racines : la nature lui semble de plus en plus lointaine et ses horaires fébriles lui laissent de toutes façons bien peu de disponibilité pour aller à sa rencontre.

6.3.2 Conscience environnementale

À travers tout cela s'est peu-à-peu développée l'idée d'une «musique environnementale» qui fut initiée par l'Américain Charles Ives (1874-1954). Travaillant pour le Metropolitan Opera de New York à partir de 1907, Gustav Mahler en était venu à connaître l'œuvre de ce compositeur dont il aurait souhaité diriger la *Troisième Symphonie* (1904). La maladie puis son décès (à 51 ans seulement) l'ont cependant empêché de réaliser ce projet qui aurait donné un sérieux coup de pouce à la carrière de Ives. Sous l'exemple de son père, directeur de fanfares et figure excentrique comme la Nouvelle-Angleterre puritaine de l'époque en comptait plusieurs, Ives avait multiplié les expérimentations musicales les plus audacieuses dès la dernière décennie du 19^e siècle. Dans ses œuvres se côtoient les «êtres musicaux» les plus hétérogènes (musique militaire, hymnes patriotiques américaines, musiques des Noirs, citations d'œuvres classiques, etc.); cela non pas pour en faire une synthèse unificatrice mais pour refléter musicalement l'esprit du *melting-pot* culturel de son pays. Pour trouver aussi une sorte de pan-harmonie qui, se situant

au-delà des styles particuliers, refléterait l'harmonie globale de la nature. Car Ives était un grand amoureux de la nature. Travaillant dans le domaine de l'assurance pour gagner sa vie, il possédait un petit chalet rustique dans la forêt du Connecticut où il passait ses fins de semaine et ses vacances à composer et à faire des randonnées avec son épouse et leur fille adoptive.

Ives admirait les philosophes transcendantalistes dont Thoreau (1817-1862) qui a tenu des journaux de ses séjours prolongés en nature. Pour ces philosophes comme pour Ives, la nature est une force fondamentale. À cet égard, la musique de Ives retrouve, avec des moyens complètement différents, le type d'influence cosmologique présente dans le chant grégorien : elle n'utilise guère de sons de nature ou de chants d'oiseaux comme tels, mais la nature guide intérieurement ses conceptions générales. Dans sa *Deuxième Sonate pour piano*, sous-titrée *Concord, Mass., 1840-60* (1911-1915), Ives rend explicitement hommage aux Transcendantalistes. Dans le quatrième et dernier mouvement, intitulé *Thoreau*, Ives demande qu'une flûte (!) joue une mélodie en coulisse, se superposant librement à la musique délicate du piano comme le vent contre-pointe les sons d'un marais... À l'image d'un organisme vivant, cette œuvre inouïe n'est pas réellement achevée. Ives la transformait sans cesse, comme la nature elle-même transforme ses paysages. De plus, dans son *Essay Before a Sonata*, Ives conviait l'interprète à participer à cette démarche évolutive: «*Il se trouve des passages pour lesquels le tempo peut varier selon l'atmosphère ou l'heure du jour*», «*En fait, ces notes, ces indications, ces images de sons sont les points de départ pour que l'interprète forge son propre discours*». Chez Ives, le désordre apparent participe à une harmonie supérieure dont la nature sauvage est le modèle suprême.

Tout a concouru pour que les États-Unis deviennent dans la seconde moitié du 20^e siècle le berceau de musiques aux visées ouvertement «écologiques». D'une part, les Amériques offraient de vastes étendues sauvages à l'imagination, les premiers parcs nationaux y avaient été créés (le tout premier à Yellowstone en 1872) et l'écologisme politique y était devenu plus rapidement militant qu'ailleurs. D'autre part, le phénomène de la contre-culture contribua à remettre à l'honneur les Transcendantalistes alors que l'œuvre de Ives, longtemps inconnue, était enfin découverte par un vaste public.

Par exemple, la sensibilisation du grand public quant au sort des baleines doit un peu à Alan Hovhaness (1911-2000) qui, dans *And God created Great Whales* (1970), maria de façon spectaculaire des enregistrements de chants des grands mammifères marins aux sonorités symphoniques. Inventeur du «chaos contrôlé» rendant des rythmes fractals mais aussi grand admirateur des musiques orientales, les «motifs oiseaux» qu'il intègre dans sa production extrêmement abondante sont cousins de ceux de la musique traditionnelle japonaise pour *shakuashi*, tels ceux de *Mountains and Rivers without end* (symphonie de chambre, opus 225, c.1968).

Mais cette «musique environnementale» ne se limite pas au seul cadre d'œuvres au sens habituel : elle propose aussi des expériences musicales assez déroutantes quelques fois liées à des buts presque «pédagogiques». *4'33* (1952) de John Cage est une pièce «silencieuse» dans laquelle un instrumentiste présent sur scène **ne joue pas** durant quatre minutes et demi (d'où le titre!) ; puis il salue le public et quitte la scène. La musique est constituée des bruits de l'assistance, qui s'impatiente ou rigole, et des sons environnants. L'idée est d'amener les auditeurs à ouvrir leurs oreilles sans aucune discrimination ni jugement critique sur les bruits qui les entourent et qui, habituellement, passent à peu près inaperçus. Le canadien Raymond Murray Schafer (né en 1933), auteur des remarquables études sur le paysage sonore déjà mentionnées, propose, à côté de pièces de conception plus usuelle, des concerts interactifs en nature : les gens parcourent les sentiers d'un boisé à la découverte de musiciens qui y sont dispersés; le public est convié au bord d'un lac pour écouter les concerts de trombonistes installés sur des plates-formes flottant çà et là sur l'eau... *The Princess of the Stars* (1981-84) est une de ses œuvres de «plein air» devant être donnée en forêt à la tombée du jour. Voix et instruments y imitent plusieurs espèces d'oiseaux afin d'inciter les véritables oiseaux du lieu à se joindre à l'œuvre en chantant eux aussi!

Les facilités technologiques le permettant, tel compositeur offrira un concert sous l'eau, dans une piscine, les auditeurs-baigneurs devant plonger pour entendre une musique diffusée par haut-parleurs dans l'élément liquide. Tel autre compositeur orchestrera des «symphonies» de cloches et de sirènes de bateaux dans le port de telle ville, etc.

Il n'est pas toujours facile de distinguer les démarches sincères, fruits d'une préoccupation authentique envers l'environnement, des entreprises racoleuses de musiciens en mal de publicité et de renouvellement. D'autant plus que tout cela se double habituellement de prétentions diverses, souvent surestimées par une certaine musicologie. En spatialisant la musique, les compositeurs ne font tout de même que reprendre, avec les moyens d'une autre époque, le principe antiphonique des chants liturgiques chrétiens du début de notre ère, dans lesquels deux chœurs séparés dans l'espace dialoguent l'un avec l'autre (voir chapitre 3). Est-ce pour autant beaucoup de bruit (de nature) pour rien? Symboliquement, les concerts de «musique traditionnelle» en plein air ont récemment connu un regain de popularité, que ce soit en pleine ville, dans des kiosque à musique dans des parcs ou encore dans des amphithéâtres conçus à cette fin comme celui de Lanaudière (Joliette) où se déroulent les principales activités d'un des plus importants festivals de musique classique au Canada.

Néanmoins, des voix d'oiseaux se sont définitivement tues au cours de ce siècle et les perspectives d'avenir ne sont guère bonnes pour de nombreuses autres espèces. Au Japon, l'Ibis à huppe (*Toki*, en japonais) est menacé d'extinction depuis plusieurs décennies. En 1979-80, Takashi Yoshimatsu (né en 1953) lui dédie une pièce aux accents de deuil : *Threnody for Toki*, pour orchestre à cordes et piano. Yoshimatsu est né à une époque où les plus influents compositeurs japonais avaient adopté les techniques de l'«avant-garde» européenne. Si à son tour il intègre celles-ci dans ses œuvres, le compositeur revendique toutefois ouvertement une esthétique tonale et représente en son pays le mouvement dit «néo-romantique». Malgré cela, sa musique est authentiquement japonaise par son intériorité envoûtante et son extrême raffinement sonore. Dans *Threnody for Toki*, Yoshimatsu stylise le chant de l'Ibis et le traite comme «un symbole de la beauté naturelle opprimée par la civilisation contemporaine qui représente également l'état de la musique tonale, largement négligée. Se lamentant du sort des deux, il fait de cette œuvre une prière pour leur renaissance» (Katayama, 2001; 8). Cette musique pourtant tonale et «traditionnelle» (et voulue telle) crée un climat dépaysant (plus encore que bien des œuvres d'«avant-garde») et, au-delà de son très fort impact, questionne les liens de l'homme contemporain à la nature.

6.4 BILAN ET CONCLUSIONS

Dans les œuvres musicales inspirées des oiseaux, le 20^e siècle fait éclater les deux archétypes : on trouve beaucoup plus de variété de types de « motifs oiseaux » et ceux-ci bénéficient d'un élargissement technique considérable.

D'un côté, l'archétype Rossignol (stylisation des chants d'oiseaux) est renouvelé par de nombreux compositeurs. Dans cette perspective demeurant d'abord anthropologique, les symboles rattachés aux chants d'oiseaux en musique et hérités des époques précédentes sont réinterprétés alors que de nouveaux naissent : les chants d'oiseaux concourent à évoquer le temps, l'espace, l'infini et à communiquer des conceptions spirituelles, théologiques, écologiques, environnementales voire éthiques ou politiques.

D'un autre côté, stimulés par les développements de la science ornithologique, des compositeurs exploitent les ressources de la fidélité aux chants d'oiseaux (archétype Coucou) dans leurs transcriptions et adaptations en musique; certains utilisent aussi des imitations réalistes et des chants d'oiseaux réels enregistrés. Dans ce dernier cas, les chants fournissent simplement un arrière-plan sonore ou s'intègrent plus organiquement aux instruments ou aux voix; dans des œuvres électroacoustiques, les chants d'oiseaux deviennent le matériau premier voire unique. Des œuvres radicales sont nées, faites exclusivement de chants d'oiseaux « fidèles » et sans référence aucune à des projections anthropologiques (traditionnelles ou mêmes nouvelles) sur les oiseaux : des œuvres ornithologiques ! Avant le 20^e siècle, de telles œuvres étaient rarissimes; elles demeurent encore peu nombreuses aujourd'hui. Sur la base de l'Annexe B, nous pouvons estimer la proportion des œuvres véritablement ornithologiques à 10-15%, tout au plus, dans le répertoire inspiré par les oiseaux. Comme la science ornithologique est encore jeune, il est possible de postuler que ses ressources en inspiration pour la musique sont encore considérables.

Tant que la nature était omniprésente, les chants d'oiseaux en musique étaient très stylisés, fantaisistes voire anecdotiques et le dialogue culture-nature en musique surtout implicite. Mais dès que l'on prit conscience des menaces que la civilisation humaine, désormais de plus en plus dominante, fait peser gravement sur la nature (voir Suzuki, 2001), les chants d'oiseaux en musique sont devenus de plus en plus précis et le dialogue culture-nature explicite. Ce désir

croissant de proximité avec la nature qu'exprime la musique reflète directement les préoccupations grandissantes envers l'environnement depuis la seconde moitié du 20^e siècle. Cela se situe au niveau des idées et des œuvres de certains artistes, mais jusqu'où mènera cette volonté de conscientisation dans les choix concrets que fait et fera notre civilisation par rapport à la nature et à la planète? Ces musiciens font-ils œuvre de «subversion» en proposant autre chose que la valorisation du monde urbain, variante actuelle de la traditionnelle volonté de domination de l'homme sur un monde qu'il considère souvent comme hostile? Auront-ils plutôt chanté un monde en disparition en confirmant la belle formule de Claude Debussy selon laquelle l'art est *«le plus beau des mensonges»*? Nous avons d'ailleurs vu que certaines œuvres prennent des couleurs de deuil.

Si, à travers son histoire, la musique en a exploré certaines potentialités, reste que le thème du dialogue culture et nature en musique est encore bien loin d'avoir été surexploité : des zones importantes sont toujours disponibles pour soutenir une création originale et personnelle. *«Hier soir encore, les oiseaux de Lanaudière vinrent ajouter leur chant à celui de l'orchestre»* (Claude Gingras, *La Presse*, 22 juillet 1995). Reste seulement à voir si les grondements de la Cité, plus envahissants que jamais, finiront par couvrir la musique...

TROISIÈME PARTIE :

LES OISEAUX ET MA MUSIQUE

Chapitre 7

Les oiseaux de *Joie des Grives*

**PRÉAMBULE À LA CRÉATION / *JOIE DES GRIVES* : UN ABOUTISSEMENT / LES
OISEAUX DE *JOIE DES GRIVES* / TRANSCRIPTION DES CHANTS / UTILISATION
DE CES CHANTS D'OISEAUX**

7.1 PRÉAMBULE À LA CRÉATION

Au début de cette thèse, nous posons la question : comment la musique des oiseaux devient-elle musique des hommes? Nous avons vu que, d'une façon générale, la chose est possible parce qu'il y a un «domaine commun» où se rencontrent musique des oiseaux et musique des hommes, cela même si ces deux musiques ne coïncident pas parfaitement. Nous sommes parvenus à délimiter ce domaine commun, à expliciter ce qui en est à l'intérieur et ce qui en est à l'extérieur. Évidemment, du travail reste éventuellement à faire pour préciser encore davantage les choses. Par ailleurs, il existe un répertoire musical humain qui porte explicitement les traces de la musique des oiseaux, répertoire dont nous avons précédemment discuté sous plusieurs aspects et qui, conçu sur plusieurs siècles, s'est révélé plein d'invention, de fantaisie, de prouesses techniques et de richesses symboliques. S'ajoutant aux données purement biomusicologiques basées sur la science ornithologique, ce répertoire valide déjà par sa seule existence la convergence partielle de la musique des oiseaux et de celle des hommes.

Nous avons mis en évidence qu'au 20^e siècle, ce répertoire s'est grandement enrichi non seulement en termes du nombre d'œuvres mais sur tous les plans. Cet enrichissement est lié à des innovations technologiques (dont la plus marquante fut assurément l'enregistrement sonore), à une prise de conscience environnementale autant qu'à l'épanouissement de la science ornithologique qui a amené une nouvelle façon de considérer les oiseaux et donc de s'inspirer d'eux dans la création musicale.

Dans la perspective biomusicologique de cette thèse, la conscience historique face à l'héritage musical et la biologie se sont rencontrées pour dialoguer et dégager des réflexions théoriques mais aussi, puisqu'il s'agit d'une thèse-crédation, pour inspirer la création concrète d'une nouvelle œuvre musicale. Volet création de la thèse, *Joie des Grives*, cette nouvelle œuvre, sera en phase avec l'essentiel des connaissances dont le volet théorique a proposé la synthèse dans les chapitres précédents.

Cette création est l'objet précis de cette troisième partie. La question initiale de la thèse se reformule maintenant d'une façon plus subjective : comment la musique des oiseaux est-elle

devenue musique des hommes dans cette œuvre? Ou mieux : comment la musique des oiseaux est-elle devenue ma musique?

7.2 JOIE DES GRIVES : UN ABOUTISSEMENT

7.2.1 Oiseaux tonals et modaux

Le 4 août 2003, je terminais la composition de *Joie des Grives*. Depuis longtemps, je rêvais d'écrire une œuvre musicale fondée sur des chants d'oiseaux. Au fil du temps, j'avais accumulé une certaine quantité d'esquisses pour un projet du genre. Le volet création de ma thèse de doctorat me donnait l'occasion de le réaliser enfin.

Se faisant, je donnais pleine voix à un élément déjà présent dans ma musique mais de façon discrète et ponctuelle. En fait, des motifs musicaux proches des chants d'oiseaux y sont présents depuis mes premières œuvres, surtout celles qui furent contemporaines de mes études scientifiques aux niveaux collégial et universitaire. Cette sorte d'union entre biologie et musique n'est donc pas le fruit d'un hasard ou d'une vague inspiration! Elle devait s'approfondir subséquemment en parallèle avec de nouvelles études en musicologie.

À l'occasion de nombreuses randonnées en nature, lors de mes études en biologie ou par pur plaisir, j'ai eu le bonheur de vivre des expériences fortes avec les oiseaux. Ce petit matin où dans une forêt illuminée des rayons du soleil levant, j'ai vu telle une apparition surnaturelle le Tangara écarlate, oiseau rouge aux ailes noires, et l'ai entendu chanter. Ces concerts féériques du soir : ceux des Grives, tout en soeries ou ceux, presque fantasmagoriques, de Plongeurs huards dont les répons se répercutaient de lac en lac. Cette nuit où je fus tenu éveillé, fasciné par les soliloques étonnants d'une Chouette rayée. Cette randonnée printanière dans un champ en fleurs au pied d'un mont encore inviolé des Cantons de l'est, escorté par les chants invraisemblables d'une horde de Goglus des prés. Ce séjour à Cap Tourmente, en bordure du fleuve Saint-Laurent à l'est de Québec où, dans un ciel d'automne spectaculaire, des volées de milliers d'Oies des neiges traversaient un arc-en-ciel en criant...

Il n'est pas surprenant alors que des motifs musicaux de type «chants d'oiseaux» soient apparus très tôt dans mes œuvres, soit dès *Solitudes* (trois pièces pour violoncelle seul; 1978) : j'avais alors 17 ans. Cette tendance trouvera un premier aboutissement onirique dans la section centrale de la *Deuxième Sonate pour piano* (1983), où la musique se déleste de tout dramatisme et pesanteur. Un oiseau chante (figure 7.1) :

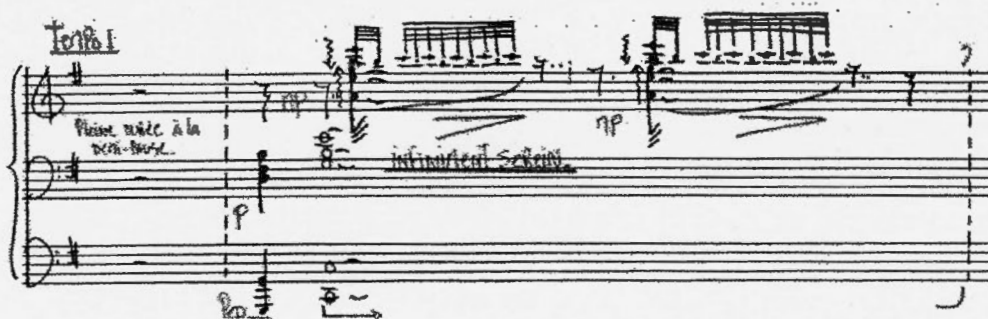


Figure 7.1 : Motif oiseau dans ma *Deuxième Sonate pour piano* (1983)

Un autre lui répond (figure 7.2) :



Figure 7.2 : Autre motif oiseau dans ma *Deuxième Sonate pour piano* (1983)

Sans entrer dans des considérations purement techniques qui échappent aux cadres de la présente thèse, je peux néanmoins souligner ici le fait que ces «motifs oiseaux» s'intégraient alors à un langage musical tonal. Il s'agissait toutefois d'une «tonalité aérienne» dans laquelle les harmonies tonales traditionnelles s'enchaînent de façon fluide mais inhabituelle. Au lieu de s'y

affirmer comme c'est normalement le cas en musique tonale, la tonique et les fonctions harmoniques qui lui sont rattachées y ont plutôt un poids léger : opérant de façon plus implicite qu'explicite, elles se dégagent de la tension habituelle en musique tonale. Dans certains cas extrêmes, la tonalité principale agit comme un personnage en coulisse : elle mène bien le jeu, mais sans insister voire sans se montrer le bout du nez. Ainsi, la tonalité principale agissant dans *L'Esprit envoûteur* (pour orchestre de chambre, 1985) demeure quasiment non identifiable à moins de fouiller longuement dans la partition, et encore ! Ma musique de cette période échappe ainsi à la pesanteur de la gravité : c'est pourquoi je parle de «tonalité aérienne», terme qui évoque d'une certaine manière l'univers des oiseaux.

En 1987, je terminais *Paysage*. Cette pièce de 32 minutes pour quatre pianos disposés en cercle (sorte d'allégorie sonore des points cardinaux) contient une grande quantité de «motifs oiseaux», comme ceux-ci (figure 7.3) :



Figure 7.3 : Trois motifs oiseaux dans *Paysage*, pour quatre pianos (1987)

Très souvent, ces motifs oiseaux sont enlacés dans des polyphonies hors-tempo où les pianos se répondent dans l'espace (figure 7.4) :

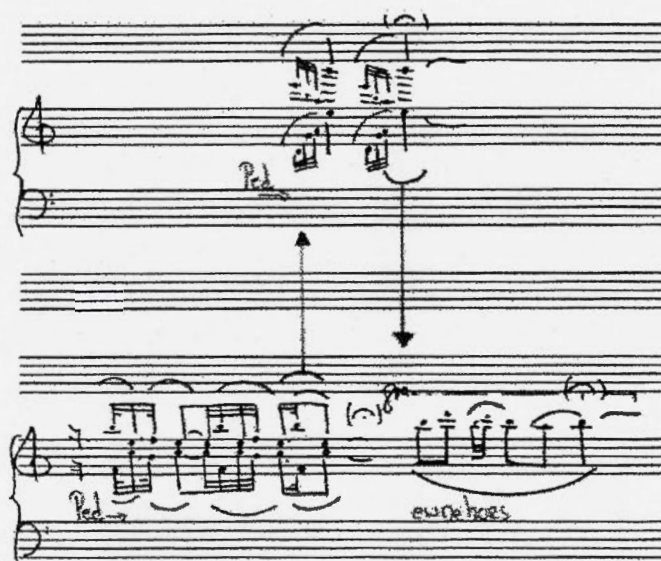


Figure 7.4 : Duo d'oiseaux dans *Paysage* (1987)

S'ils ressemblent à ceux de la *Sonate*, ces «motifs oiseaux» sont maintenant beaucoup plus consubstantiels avec le matériau fondamental de l'œuvre dont les conceptions (formelles, rythmiques, instrumentales, etc.) doivent énormément à mes connaissances biologiques. Cependant, en eux-mêmes, ce sont des «oiseaux imaginaires» n'appartenant à aucune espèce précise. Je dois même confesser avoir fait une erreur : dans un passage, j'ai écrit l'annotation «*Conversation de Rossignols*». Or, le chant du Rossignol m'était inconnu et il n'y a pas de Rossignol en Amérique du Nord ! Sans le savoir, j'avais mis le doigt sur un des deux archétypes fondamentaux des chants d'oiseaux en musique, celui de la stylisation : celui du Rossignol, comme nous l'avons vu dans l'analyse historique des deux chapitres précédents.

Néanmoins, *Paysage* fut une pièce importante pour moi : j'y ai atteint une maturité certaine en tant que compositeur et, surtout, elle marquait mon passage de la «tonalité aérienne» vers la musique modale, suite à ma découverte et à ma fréquentation du chant grégorien et de certaines musiques modales du monde (folklores anciens, musiques classiques de l'Inde, de Perse, du Japon, etc.). Je reviendrai plus loin sur la musique modale car *Joie des Grives* illustre

ses principes d'une façon radicale. Aussi, la création en concert de *Paysage*, en janvier 1990 à la Salle Claude-Champagne (Montréal), fut le baptême public de ma musique : pour la première fois, une de mes œuvres était donnée dans des conditions vraiment professionnelles. J'avais presque 30 ans : ce fut un baptême tardif, trop peut-être ! Cette discrétion ne venait pas de ce que je n'étais pas satisfait de ce que j'avais composé auparavant – d'ailleurs, la plupart des œuvres d'avant *Paysage* seront créées au cours des années suivantes, d'où un écart assez grand entre le moment de leur composition et celui de leur création : c'est plutôt que, jusque là et pour des raisons strictement personnelles, la composition était pour moi comme un jardin secret.

Cela dit, l'œuvre elle-même ainsi que le succès public qu'elle remporta m'ouvraient la route qui allait me mener à *Joie des Grives*. Les œuvres qui jalonnent cette route font, elles aussi, entendre de nombreux « motifs oiseaux ». Mais désormais, ces « motifs oiseaux » se trouvaient intégrés à un langage modal (encore une fois : je reviendrai sur cet aspect qui a des conséquences importantes). La notion de formes musicales « biologiques » s'est renforcée. On y trouve des formes par bourgeonnement ou par floraison – les titres de plusieurs œuvres pointent d'ailleurs explicitement vers le monde végétal : *Épervière* (1994), *Roseraie* (1999), *Bouleaux blancs* (2000) *Perce-neige* (2000); on y trouve aussi des formes « en rotation » déduites des cycles naturels du jour ou des saisons – *Horizon* (1992), *Comme un ciel d'automne...* (1995), *Trois fleurs des chants* (1996), *Musique sous les étoiles* (1999), de même que des « fantaisies » directement inspirées par des éléments naturels (*Bourrasque*, 1991). Sur un plan plus métaphorique, mon opéra-ballet en un acte *La légende du Peuple des airs* (1989) met en scène des hommes et des oiseaux dans une sorte de dialogue philosophique entre le rêve de voler et le rêve de chanter.

Les chants d'oiseaux qui habitent ces œuvres demeurent stylisés et ne se réfèrent pas à des espèces précises. Les très rares exceptions à cette règle sont involontaires ou, du moins, inconscientes, comme le motif fondamental du *Gloria*, troisième mouvement de la suite *Horizon* pour piano (1992). Ses trois notes descendantes, *do-si-sol*, reproduisent une version « classique » du chant du Bruant à gorge blanche. Donc, un élément nouveau fait son apparition dans *Joie des Grives* qui fait de cette œuvre une sorte d'aboutissement logique et longuement préparé, à savoir une volonté de fidélité à la réalité ornithologique.

7.2.2 Oiseaux à venir?

Je ne sais toutefois pas encore si *Joie des Grives* aura mené à son tour à une autre étape d'approfondissement, ou si elle aura constitué la fin d'un grand chapitre entraînant la nécessité de tourner une page importante.

J'en relis maintenant la partition avec un certain recul. Depuis, j'ai composé *Toute paisible* (2004), une pièce pour piano radicale par son refus de toute virtuosité et de toute rhétorique, *Fougères*, pour douze guitares (créée en octobre 2004 par l'Ensemble Forestare), *Siyotanka* (2004), pour flûte amérindienne et orchestre à cordes et j'ai amorcé le travail sur un second livre de *Symphonies sacrées* (six motets pour chœur). Or, dans ces œuvres et bien que j'y entende clairement ma signature, il n'y a aucun chant d'oiseau «fidèle», à l'exception du tambourinage de la Gélinothe huppée dans *Fougères*. Par contre, des «motifs oiseaux» stylisés se retrouvent dans *Siyotanka*. Il y avait donc un élément singulier dans *Joie des Grives* : la fidélité à la vérité ornithologique. Aboutissement prévisible d'un aspect particulier de l'évolution de ma musique, défi que je me suis posé dans un cadre doctoral, fruit de l'enthousiasme que m'ont procuré ces recherches, réalisation d'un besoin intérieur : un peu tout cela, sûrement. Reste qu'il m'est présentement impossible ni de prédire si je réutiliserai un jour des chants d'oiseaux réels dans mes œuvres ni d'entrevoir dans quelle mesure et de quelle manière je le ferais.

En matière de création, l'avenir reste ouvert sur l'imprévisible et, en général, je reviens rarement sur des terres que j'ai déjà parcourues. Tout de même, la rencontre que j'ai faite dans mes recherches avec les transcriptions de Cheney (1891) me suggère l'éventualité de reprendre certaines d'entre elles dans une nouvelle œuvre, afin de les mettre en valeur et de leur donner une vie musicale autonome. Dans l'état actuel des choses, je mets l'idée en réserve sans avoir la certitude que je la réaliserai.

7.3 LES OISEAUX DE JOIE DES GRIVES

7.3.1 L'appel des Grives

Lorsque ce rêve s'est mis à me posséder pour se réaliser enfin, les Grives se sont imposées d'emblée comme les «vedettes» potentielles. Peut-être qu'à l'instar de Thoreau, je trouve dans leurs chants un appel libérateur. Plus concrètement, ce choix a été inspiré par quelques magnifiques concerts de Grives que j'ai entendus en nature, notamment à Sutton dans les Cantons de l'Est et à Saint-Zénon dans Lanaudière. J'ai aussi le bonheur d'entendre ces oiseaux plutôt discrets autour de ma maison à Montréal à tous les printemps.

Pour ne pas refaire l'«erreur» du Rossignol dans *Paysage* (1987), j'avais rapidement décidé que toutes les espèces convoquées dans *Joie des Grives* seraient nord-américaines : l'œuvre témoignera ainsi du paysage sonore naturel de mon propre pays. Dans un texte de 1917 (*L'étude des sciences naturelles. Son développement chez les Canadiens français*), le Frère Marie-Victorin, grand scientifique canadien et déjà en son temps promoteur ardent de l'identité nord-américaine, raillait impitoyablement les erreurs botaniques des auteurs d'ici. Ceux-ci faisaient évoluer leurs personnages (colons, amérindiens, etc.) au milieu d'une flore européenne avec platanes, ajoncs, bruyères, glaïeuls, etc., voire même lianes, autant d'espèces qui ne sont pas indigènes au Québec! Marie-Victorin écrit : «On reste déconcerté devant la légèreté avec laquelle la plupart de nos écrivains font de la peinture littéraire du fond de leur cabinet, sans étude préalable, servis seulement par la rhétorique de tout le monde et par des lectures étrangères plus ou moins abondante» (Marie-Victorin, 1996; 42). Mettant cette «légèreté» sur le compte à la fois d'une absence de culture scientifique et d'une obnubilation des élites canadiennes-françaises d'alors pour une Europe mythique, il conclut : «Être un poète ne donne pas le droit de colporter l'erreur scientifique» (Marie-Victorin, 1996; 48). Être musicien non plus!

7.3.2 Présentation des Grives

Les Grives font partie de l'ordre des Passériformes. Regroupant Merles, Grives, Solitaires, Traquets et Merlebleus, la famille des Turdidés de cet ordre est particulièrement réputée pour la beauté de ses chants. Ceux-ci sont généralement de timbre flûté, complexes et très riches en harmoniques, avec souvent des structures mélodiques en échos. J'y reviendrai.

Joie des Grives est d'abord basée sur les chants de quatre espèces de Grives du Québec : la Grive à dos olive, la Grive des bois (son chant principal et son cri d'alerte), la Grive fauve et la Grive solitaire. À celles-ci, j'ai ajouté le plus connu de nos Turdidés : le Merle d'Amérique (souvent improprement appelé «Rouge-gorge»). Je précise que quelques autres Turdidés habitent aussi le Québec : le Merlebleu de l'Est, la Grive à joues grises et la Grive de Bicknell. Ces deux dernières sont beaucoup moins répandues : la Grive à joues grises est très nordique et la Grive de Bicknell ne se retrouve que dans l'extrême-est du Québec (Stokes, 1997; 336). Quoiqu'il en soit, il ne s'agissait pas de faire une œuvre encyclopédique! Par ailleurs, j'ai retenu les espèces dont les chants sont franchement différenciés. Ceux de la Grive à joues grises et de la Grive de Bicknell sont très semblables (pour nos oreilles) : d'ailleurs, ces deux espèces ont longtemps été considérées comme n'en formant qu'une seule. Aussi, le «dessin» général de leurs chants suivant une courbe descendante comme celui de la Grive fauve, je ne voulais pas dédoubler le «matériau Grives» contenu dans mon œuvre.

Surtout dans le Sud du Québec, il est possible au cours d'une même excursion en nature d'entendre chanter tous les Turdidés figurant dans *Joie des Grives*. Le Merle d'Amérique est le plus cosmopolite du groupe. On le retrouve partout au Québec et dans des milieux divers, forêts autant que pelouses, jusqu'à la limite Nord des arbres. C'est aussi celui dont la population est la plus grande (Stokes, 1997; 340). Bien qu'un peu moins nombreuses, la Grive solitaire et la Grive à dos olive se retrouvent dans la majeure partie du territoire québécois, à l'exception du grand Nord. Elles ont une prédilection pour les forêts mixtes et de conifères ainsi que pour les taillis d'arbustes (Stokes, 1997; 337-338). La Grive fauve et la Grive des bois préfèrent la portion Sud du Québec et particulièrement les forêts de feuillus (Stokes, 1997; 335, 339). À Joliette, lieu du Festival de Lanaudière, les abords de l'Amphithéâtre recoupent tous ces habitats : terrains gazonnés, boisés de feuillus et de conifères avec aussi des plans d'eau (la Grive fauve aime les forêts humides et la proximité des ruisseaux; Stokes, 1997; 335).

Les Grives du Québec ont en commun des yeux sombres, une queue plutôt courte, une poitrine pâle et tachetée, un dos et des ailes plus foncés, souvent roussâtres ou verdâtres. Selon les espèces, elles mesurent de 15 à 18 centimètres (figure 7.5). Mâles et femelles sont semblables (Robbins, 1980; 232).



Figure 7.5 : Allure des Grives. Ici : la Grive solitaire (Robbins, 1980; 233)

Le Merle d'Amérique est un peu plus grand (22 centimètres); il a le dessus gris foncé (presque brun), le ventre roux vif et le bec jaune (figure 7.6) Les deux sexes sont semblables, bien que les couleurs de la femelle soient souvent un peu moins accentuées (Stokes, 1997; 340).

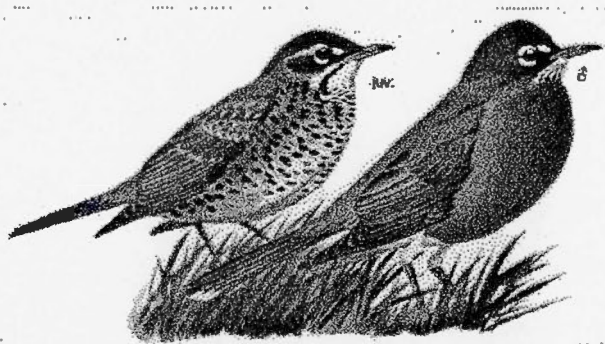


Figure 7.6 : Merle d'Amérique, juvénile à gauche et mâle adulte à droite (Robbins, 1980; 231)

7.3.3 Autres oiseaux, autres sons

Une fois établi ce choix en faveur des Grives, j'ai presque aussitôt décidé de contrepointer leurs chants avec ceux de quelques espèces compagnes d'habitat écologique. Parmi ces dernières se trouvent tout d'abord deux autres Passereaux mais n'appartenant pas aux Turridés : le Bruant à gorge blanche et la Mésange à tête noire. Ce sont deux espèces familières dont les chants sont connus de tous les amateurs de nature. Elles vivent partout au Québec, sauf dans le grand Nord, et sont passablement polyvalentes pour ce qui est de leur habitat. On les voit fréquemment aux mangeoires et la Mésange est particulièrement curieuse : il est facile de la faire venir manger des graines dans nos mains.

Le Bruant à gorge blanche (figure 7.7) représente la famille des Fringillidés qui est surtout nord-américaine et se caractérise par un gros bec conique et court, bien adapté pour broyer les graines (Robbins, 1980; 290). Le «Frédéric» est l'un de nos plus gros Bruants avec sa taille de 17 centimètres. Les rayures de la tête du mâle sont immédiatement reconnaissables, de même que la tache jaune près de chaque œil. Les couleurs et les motifs des bandes de la tête sont plus atténués chez la femelle (Stokes, 1997; 427).



Figure 7.7 : Bruant à gorge blanche (Robbins, 1980; 321)

De la famille des Paridés, avec un bec court mais fin, la Mésange à tête noire (figure 7.8; page suivante) est plus petite : 13 centimètres. Mâles et femelles sont identiques. Son dos est gris comme les plumes de ses ailes et de sa queue, mais ces dernières ont une bordure blanche. Son

ventre est blanc, légèrement teinté de roussâtre. Sa tête est noire, à l'exception des joues, blanches, ce qui donne de l'oiseau l'impression de porter un masque (Stokes, 1997; 312).

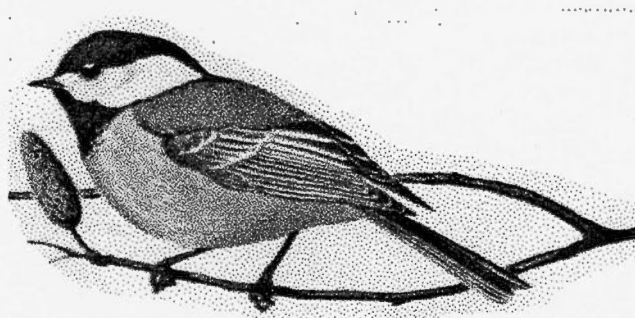


Figure 7.8 : Mésange à tête noire (Robbins, 1980; 215)

Joie des Grives donnera aussi la parole à quatre oiseaux «percussionnistes» dont trois Picidés, famille caractérisée par un bec fort et pointu, servant à creuser troncs et branches à la recherche d'insectes. Les Picidés se tiennent fermement aux arbres avec deux doigts à l'avant et deux doigts à l'arrière (les autres oiseaux portent plutôt trois doigts à l'avant et un seul à l'arrière); et leur queue rigide leur sert d'appui sur les troncs (Robbins, 1980; 180).

Le Pic maculé fait 20 centimètres, le Pic chevelu un peu plus : 23 centimètres. De plumage noir et blanc, ils se distinguent particulièrement par l'emplacement de leur tache rouge vif sur la tête. Elle est sur le front chez le Pic maculé (et le mâle en porte une autre au menton), alors que le Pic chevelu (figure 7.9; page suivante) la porte sur la nuque (du moins le mâle car la femelle n'en possède pas; Stokes, 1997; 259 et 261). Les deux espèces sont relativement communes mais le Pic maculé a la réputation d'être plus tranquille et discret, et de passer facilement inaperçu (Robbins, 1980; 184). Cependant il adore fréquenter les vergers où sa présence est controversée : les propriétaires n'apprécient pas tous son habitude de percer l'écorce des arbres pour boire la sève (Stokes, 1997; 259).

Le troisième Picidé de *Joie des Grives* est moins commun. Bien qu'on le retrouve comme les deux autres dans la majeure partie du Sud du Québec, sa distribution est plus localisée. Par contre, c'est un oiseau spectaculaire. Avec sa taille de 46 centimètres, le Grand Pic (figure 7.10)

est grand comme une Corneille. Presque entièrement noir, il porte une flamboyante huppe rouge.
Le mâle possède aussi une tache rouge partant de la racine du bec. Et quel bec!



Figure 7.9 : Pic chevelu
(Robbins, 1980; 187)



Figure 7.10 : Grand Pic
(Robbins, 1980; 181)

Le dernier percussionniste de *Joie des Grives* est la Gélinotte huppée (figure 7.11) que les colons nommaient improprement «perdrix». Membre comme la Poule de la famille des Gallinacés, la Gélinotte est un oiseau lourd, vivant au sol et portant une huppe qu'elle dresse lorsqu'elle est inquiète. Ses ailes courtes et arrondies lui donnent un vol peu rapide mais efficace sur de petites distances. Son envol est soudain et très bruyant. Ce sont ces ailes qui produisent le tambourinage typique du mâle. Servant de camouflage en forêt, son plumage est néanmoins magnifique, comme une mosaïque de brun, de roux, de noir et de blanc. Selon les mues, le roux sera plus ou moins présent. La femelle est davantage brune que le mâle. À l'exception du grand Nord, la Gélinotte se retrouve presque partout au Québec mais c'est un oiseau essentiellement forestier et sa distribution est variable. À preuve : certains auteurs croient que la Gélinotte préfère la forêt de conifères (Robbins, 1980; 84) alors que d'autres lui font habiter surtout la forêt de feuillus (Stokes, 1997; 127). Pour ma part, je l'ai souvent rencontré en forêt mixte!

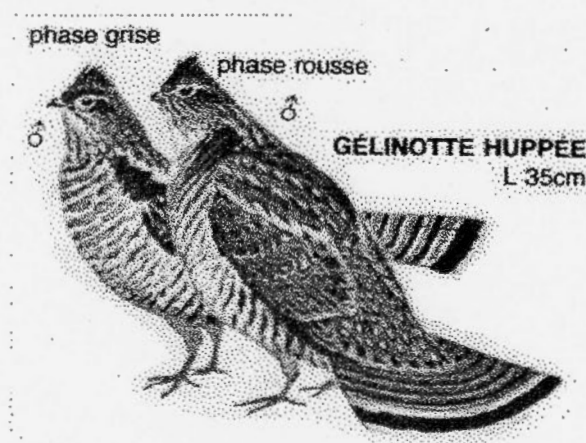


Figure 7.11 : Gélinotte huppée (Robbins, 1980; 85)

Lors d'une même excursion, il est possible d'entendre et de voir les oiseaux mentionnés ici en plus des Turdidés, surtout si des milieux différents se côtoient dans une aire restreinte. En juin 2005, dans le Parc des Appalaches (Bas-Saint-Laurent), j'ai ainsi entendu des Grives (dos olive et solitaire), des Pics (mais pas le Grand Pic), le Bruant à gorge blanche, la Mésange à tête noire et, pour couronner le tout, une mère Gélinotte m'a barré le passage du sentier pour protéger ses petits!

L'idée d'adjoindre quelques espèces compagnes aux Grives dans mon œuvre était motivée par la vraisemblance écologique (il n'y a aucun milieu naturel où ne chantent que des Grives) et aussi par la recherche d'une certaine diversité dans les types de chants d'oiseaux. Dans *Joie des Grives*, les chants complexes des Grives et du Merle se marieront aux chants plus simples du Bruant et de la Mésange ainsi qu'à des «chants non vocaux» : martèlements des Pics et tambourinages de la Gélinoite.

7.4 TRANSCRIPTION DES CHANTS

7.4.1 Une œuvre orchestrale

Dès le départ, j'ai fait le pari de concevoir *Joie des Grives* pour orchestre symphonique plutôt que d'utiliser les «nouvelles technologies» (contre lesquelles je précise n'avoir absolument rien!¹). Pour favoriser des reprises ultérieures de l'œuvre, l'instrumentation retenue correspond à celle d'un orchestre symphonique moderne relativement standard d'environ 80 à 90 musiciens. Des œuvres nécessitant un orchestre beaucoup plus considérable ont été régulièrement données au Festival de Lanaudière (dont *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinsky avec plus de 110 musiciens!). La liste détaillée des instruments se trouve dans les *Prolégomènes* ainsi que dans la partition éditée déposée conjointement avec la présente thèse écrite.

J'ajoute quelques précisions. La présence de la harpe n'est pas inhabituelle; celle d'un piano plus rare, sans toutefois être excentrique! L'utilisation de quatre percussionnistes se partageant une quinzaine d'instruments est assez fréquente dans la littérature pour grand orchestre depuis le 20^e siècle. Rien dans ces choix n'est de nature à rebuter les ensembles établis. Je me suis tout de même accordé deux «luxes» :

¹ J'ai d'ailleurs déjà utilisé certains dispositifs électroacoustiques dans quelques œuvres – *Gravures* (1990), *La légende du peuple des airs* (1989), de même que des instruments électriques ou électroniques - synthétiseur dans *La légende du peuple des airs*, piano électrique dans *Au jardin de Gethsémani* (1982) et *L'Amour de Joseph et Marie* (1998). Et il n'est pas dit que je n'approfondisse pas cette voie un de ces jours.

- six cors, au lieu du quatuor plus usité. En fait, les œuvres nécessitant six, voire huit cors ne sont pas si rares dont certaines ont été données à Lanaudière au cours des dernières saisons (*Première Symphonie* de Gustav Mahler, *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, etc.);
- un saxophone soprano qui aura un rôle assez important. Sans être une rareté véritable, le saxophone est encore peu utilisé dans les orchestres symphoniques. Lorsqu'il l'est, il s'agit habituellement d'un saxophone alto. Néanmoins, je préférerais la couleur plus tranchante du soprano.

Ce choix symphonique pose d'emblée le principal défi de l'écriture de l'œuvre, à savoir l'adaptation des chants d'oiseaux aux instruments de ce type de formation. Cette adaptation incontournable provoque une première stylisation des chants d'oiseaux que j'y emploierai.

7.4.2 Transcrire les chants des Grives

Pour transcrire les chants d'oiseaux utilisés dans *Joie des Grives*, je me suis d'abord référé à mes propres expériences en nature. Partant de cela, j'ai ensuite procédé par essais, en les chantonnant et les pianotant, jusqu'à pouvoir en faire des esquisses. Puis, j'ai validé mes observations personnelles en les comparant aux enregistrements des chants dans des guides audio qui font ici office de banque de données : Bédard (1972), Borror et Gunn (date non précisée), Elliott (1992), Elliott et Mack (1991), Roché (1976). Finalement, des transcriptions déjà existantes (notamment Cheney, 1891) et les sonagrammes (Bondesen, 1977 et Robbins, 1980) ont fourni d'autres points de références pour parfaire mes esquisses. Ces sources multiples ont été très utiles : les chants des Turdidés sont complexes et donc difficiles à transcrire.

Les voici dans l'ordre où ils apparaissent dans *Joie des Grives*. Pour référence, les titres des douze sections de l'œuvre se trouvent dans les *Prolégomènes* et au début de la partition éditée.

1. Grive à dos olive

Les ouvrages consultés ne donnant pas de transcriptions en notes de musique de ce chant, nous pouvons en consulter immédiatement le sonagramme (figure 7.12) :

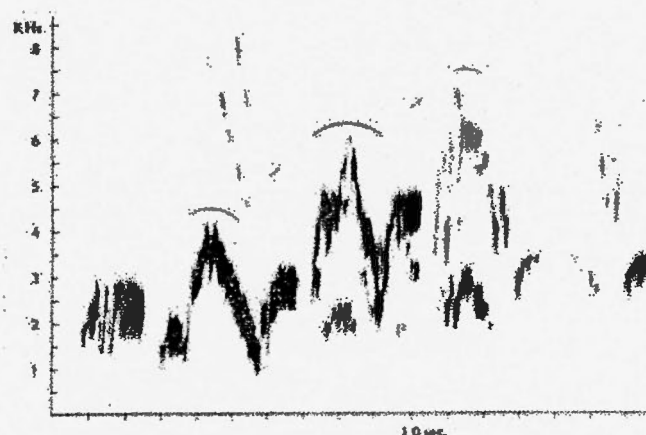


Figure 7.12 : Sonagramme de la Grive à dos olive (Bondesen, 1977; 226)

Bondesen (1977; 227) décrit le chant ainsi : «*A long-continued song. The phrase progresses upward in pitch*». Avec ses ramifications complexes en spirales ascendantes, ce sonagramme est une figure fractale (voir Chapitre 3). Ni des notes simples ni un rythme métrique ne suffisent à le rendre. Il faut ramifier la ligne mélodique et le rythme pour l'approcher. C'est ce que j'ai cherché à faire à travers mes esquisses (figure 7.13; page suivante).

(5) Grive à dos olive : avec légèreté.

Flûte 2 : entrée décalée par rapport à Flûte 1 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo très légèrement plus lent.
 Flûte 3 : entrée décalée par rapport à Flûte 2 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo très légèrement plus lent que Flûte 2.

Hautbois 2 : entrée décalée par rapport à Hautbois 1 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo légèrement plus lent.
 Hautbois 3 : entrée décalée par rapport à Hautbois 2 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo légèrement plus lent que Hautbois 2.

Clarinette 2 : entrée décalée par rapport à Clarinette 1 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo très légèrement plus lent.
 Clarinette 3 : entrée décalée par rapport à Clarinette 2 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo très légèrement plus lent que Clarinette 2.

Basson 2 : entrée décalée par rapport à Basson 1 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo très légèrement plus lent.
 Basson 3 : entrée décalée par rapport à Basson 2 d'environ une 1/2 ; même musique mais dans un tempo très légèrement plus lent que Basson 2.

Str. : c. 4/8 mais pour les vents et Cimbal : l'ensemble a traversé un peu et a disparu dans les 3 dernières temps.

Figure 7.14 : Grive à dos olive, dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Intervenant au début de la section 2, *Sur un premier sentier avec les oiseaux*, c'est le premier chant d'oiseau entendu dans *Joie des Grives* (p. 8 de la partition éditée). Les bois de l'orchestre prédominent : je rappelle qu'outre le piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes et bassons viennent par trois. Dans un tempo libre, les Bois 1 commencent leur montée au signe du chef, suivis des Bois 2 (sur les mêmes motifs, comme en des échos rapprochés) puis des Bois 3. Il est demandé aux Bois 2 de prendre un tempo légèrement plus lent que les Bois 1, et de même pour les Bois 3 par rapport aux Bois 2. Vibraphone, harpe et piano donnent aussi une montée en conservant les résonances des sons pour créer un halo harmonique autour des bois, halo complété par les accords trillés des cordes (non inclus dans la figure 4.14).

Après un court silence, une seconde strophe est donnée (p. 9), plus simple : les bois se limitent aux flûtes et hautbois, et la harpe se tait. Après un autre silence, une troisième strophe suit (p. 10), aussi complexe que la première.

Des versions «simples» de ce chant sont utilisées comme élément de transition tout au long de l'œuvre :

- Page 18, dernière mesure (harpe et piano) : pour introduire un passage faisant dialoguer des Merles d'Amérique entrecoupés d'exclamations de Grive fauve;
- Page 28, au piano seul : pour amorcer la troisième section (*Un piano en randonnée*);
- Page 33, vibraphone et harpe sur un accord trillé des cordes : pour terminer cette même section;
- Page 67, à la harpe seule : pour amorcer la section 8 (*Une harpe en excursion*);
- Dans la section finale, *Envol*, en fondu avec la fin des deux solos de saxophone soprano (pages 121-22 et 124). C'est sur ce chant que se termine l'œuvre.

Elles se retrouvent aussi comme ponctuations exclamatives dans la section 11 (*Danse aérienne*), aux vibraphone, harpe et piano (chiffre 74, p. 97; chiffre 75, pp. 98-99; chiffre 76, pp. 99-100).

Pour ne pas le surexploiter, il est le seul chant d'oiseau absent de la section 7 (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*).

2. Merle d'Amérique

Beaucoup moins fractal que le précédent, le chant du Merle d'Amérique a été rendu par des notes simples avec un réalisme certain par Cheney (figure 7.15) :



Figure 7.15 : Chant du Merle d'Amérique, selon Cheney (1891; 16-17)

Composé de brefs motifs vifs entrecoupés de courts silences plus ou moins réguliers, ce chant se rend aussi assez bien avec le rythme métrique. Le sonagramme (figure 7.16) confirme cette allure générale plus simple. Cependant, l'épaisseur du trait montre que, sans avoir la richesse harmonique du chant des Grives, il n'est néanmoins pas fait de notes pures :

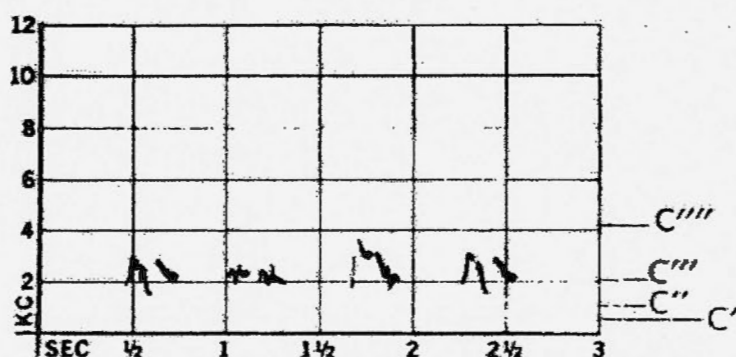


Figure 7.16 : Sonagramme du Merle d'Amérique
(Robbins, 1980; 11)

J'ai conservé cette relative simplicité dans ma transcription, mais en remplaçant les notes simples par des harmonies confiées aux trois hautbois. Des appogiatures (petites notes brèves avant les notes «principales») soulignent la vivacité du chant et sa composition en courts motifs. Ce qui donne dans mes esquisses des strophes comme les suivantes (figure 7.17) :

Merle d'Amérique
Ronde gorge ? * hémion

* avec l'opacité d'un
à la 2^e section

1 + 3 terminent sur une note de la 3^e section.

200
200
Vibr
P
f

①

②

③

Figure 7.17 : Mes esquisses pour le chant du Merle d'Amérique.

... et, dans le manuscrit (figure 7.18) :

Merle d'Amérique
Plus allenté: 2c 80

Picc.
3 Fl.
Wb.
Wb.
Wb.

mp
p
f

Plus. Picc.

Figure 7.18 : Merle d'Amérique dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Lorsqu'il apparaît dans *Joie des Grives* (section 2 : *Sur un premier sentier avec les oiseaux*; pp. 11-13), le Merle chante trois strophes. Le vibraphone les entoure d'un halo harmonique discret et, en arrière-plan, des cuivres font entendre des harmonies comme en de calmes respirations.

Plus loin, toujours dans la même section aux pages 19-22, quatre Merles dialoguent hors-tempo, respectivement aux hautbois, clarinettes, bassons et trompettes avec sourdine métalliques, tous par deux. Chacun est revêtu d'une résonance de vibraphone, de harpe ou de piano. Le chef donne les départs des quatre chants.

Le Merle joue un rôle aussi important dans la section 7 (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*; p. 62 et suivantes). On le retrouve finalement sous la forme d'exclamations mêlées à la *Danse aérienne* (section 11; pp. 101-102).

3. Grive fauve

La Grive fauve ramène la complexité fractale, avec ses spirales descendantes (comme en une inversion de la Grive à dos olive!). Cheney (1891; 58) en donne une transcription franchement dépouillée (figure 7.19) :



Figure 7.19 : Chant de la Grive fauve, selon Cheney (1891; 58)

L'auteur est néanmoins conscient des insuffisances de celle-ci : «*This succession of sounds, so simple to the eye, becomes, as it is performed, quite intricate to the ear; something like the sweep of an accordion through the air*» (p. 58). Et effectivement le sonagramme révèle une toute autre richesse (figure 7.20):

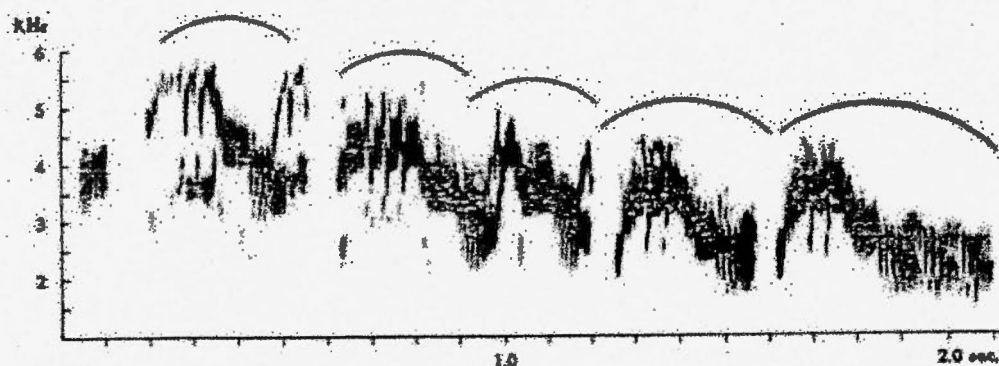


Figure 7.20 : Sonagramme de la Grive fauve (Bondesen, 1977; 223)

Le chant est très riche en harmoniques, très fractal dans son rythme et plein d'échos internes. Bondesen (1977; 223) ajoute ces descriptions imagées: «*It is a spiral, tremulous silver thread of music wheeling downwards. An arpeggio like five-finger exercises on a harp*», et ces onomatopées: «*Vee-ur, vee-ur, veer, veer...*».

Contrairement à ce que j'avais fait pour la Grive à dos olive, j'ai cherché à rendre ce chant en temps réel. À cette fin, je l'ai traité avec des «cascades» de sextolets dans mon esquisse (figure 7.21) :



Figure 7.21 : Mes esquisses pour le chant de la Grive fauve.

... des cascades que j'ai par la suite remplacées par des appoggiatures en groupes de plusieurs notes.

Seules les flûtes avec le piccolo me semblaient pouvoir approcher son timbre. Je leur demande de jouer en *flutterzung* : cela n'ajoute pas de notes mais le fait de rouler ainsi les notes écrites en donne un peu l'impression. De cette façon, les arabesques touffues du sonagramme sont encore mieux approchées. Ce qui donne dans le manuscrit (figure 7.22) :



Figure 7.22 : Grive fauve dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Pour rendre sa fractalité, je demande à la flûte 2 de jouer avec un décalage d'une «microseconde» par rapport à la flûte 1, et de même à la flûte 3 par rapport à la flûte 2. Comme en témoigne l'esquisse, j'avais un temps pensé doubler les flûtes avec des glissandos de harpe. J'ai renoncé à cette idée, y allant plutôt avec des accords joués en échos aux cordes divisées. Ainsi qu'il en va du véritable chant, j'ai espacé chaque strophe avec des silences de durées variables (pp. 14-16).

Comme déjà mentionné, ce chant interrompt les dialogues de Merles dans le passage suivant (pp. 19-22). On le retrouve dans le concert polyphonique de la section 7 (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*; pp. 62-64) et, plus brièvement, mêlé aux bruits de l'eau dans la section 9 (*Musique des cascades*; pp. 80 et 85). Il fait ses dernières apparitions imbriqué dans l'allégresse de la *Danse aérienne* (section 11; pp. 108-110).

4. Grive des bois

Le chant de la Grive des bois est une sorte d'hybride. D'une part, sa première partie se rend bien avec des notes simples formant un arpège retourné, comme le fait Cheney (figure 7.23) :



Omise par Cheney, cette terminaison pourtant typique l'est aussi par Messiaen dans la pièce qu'il consacre précisément à cet oiseau dans *Des canyons aux étoiles...* (1971-74; dixième des douze pièces de l'œuvre). Pour ma part, elle figure déjà dans mes esquisses (figure 7.25) :

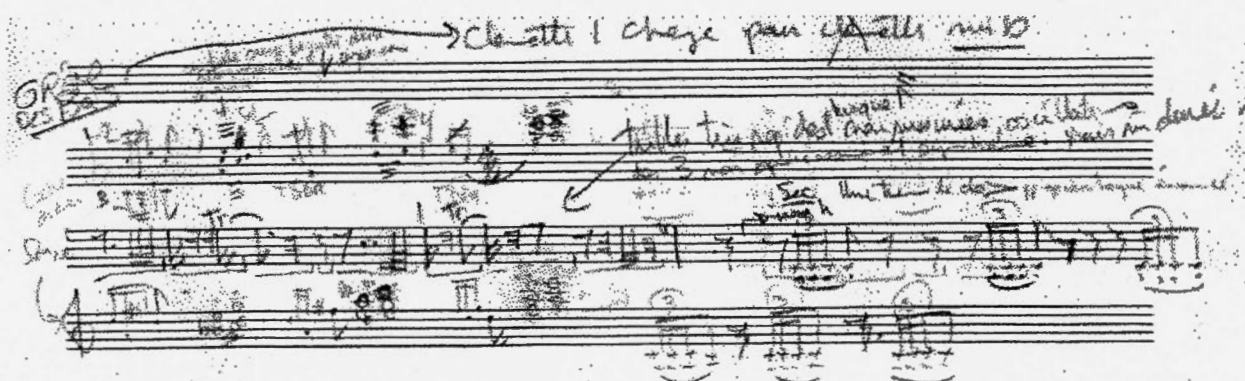


Figure 7.25 : Mes esquisses pour le chant de la Grive des bois.

J'ai confié le chant de la Grive des bois aux trois clarinettes. Les premières notes, l'arpège retourné, est joué par elles à l'unisson ou en octaves, suivi de trois trilles superposés sur des notes différentes. J'ai aussi respecté les intervalles de silence plus ou moins réguliers entre les strophes. Ce qui donne dans le manuscrit (figure 7.26) :



Figure 7.26 : Grive des bois dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Dans *Joie des Grives*, cet oiseau intervient d'abord dans la deuxième section (*Sur un premier sentier avec les oiseaux*; pp. 17-18). À la deuxième mesure de la page 18, peut-être effrayée par une strophe brève et forte de la Grive fauve, la Grive des bois émet son cri d'alerte. Il est constitué d'une seule note, plus grave, répétée quatre fois rapidement. Ce cri était noté dans l'esquisse précédente, en bas à droite. On le retrouve aussi aux bassons au début de la page 23.

Le chant de la Grive des bois revient à la fin de la page 27, sans son trille, pour créer un enchaînement incisif avec la troisième section (*Un piano en randonnée*). On le retrouve ensuite dans la section 7 (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*; pp. 61-64), et il se mêle finalement à la *Danse aérienne* (section 11; aux pages 98-100), sous forme d'exclamations. Son trille seul intervient à quelques reprises, notamment dans la *Musique des cascades* (section 9; aux pages 75-87). D'autres textures trillées en découlant forment comme un «tapis» harmonique plus ou moins dense à divers moments (pp. 8-9, 10, 18, 23, 28, 33-34, etc.).

5. Grive solitaire

Le chant de ce dernier Turdidé à apparaître dans *Joie des Grives* est probablement le plus complexe et fractal de tous. Son début est simple : une ou quelques notes allongées, «*this introductory figure is diagnostic as key note*» (Bondesen, 1977; 229). Ce qui amène Cheney à transcrire ainsi l'ensemble du chant (figure 7.27) :

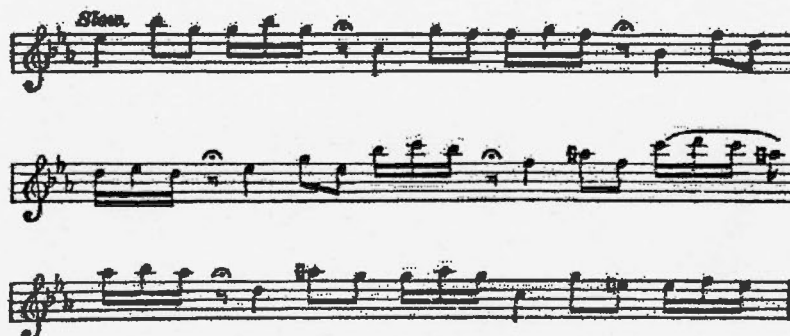
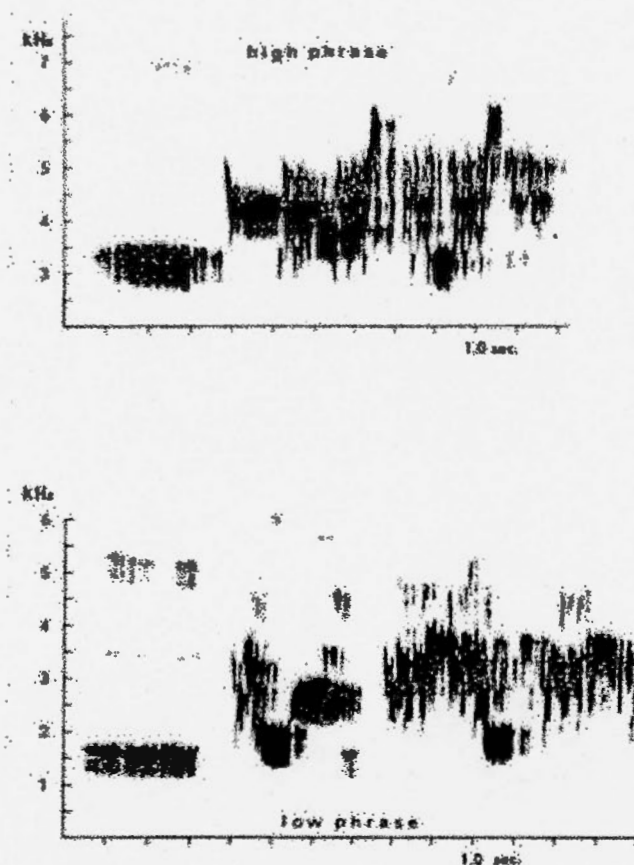


Figure 7.27 : Chant de la Grive solitaire, selon Cheney (1891; 61)

Mais ce début est trompeur! Ce qui suit est une série de motifs en échos qui ne semblent ni monter ni descendre mais s'enrouler les uns sur les autres. Ces écumes de sons harmoniques, Bondesen les qualifie de «*bell-shaped motifs*» (1977; 228). Sur son disque, Roché (1976) fait entendre ce chant à vitesse réduite pour que l'on puisse en apprécier davantage les multiples détails. Après un court silence, la Grive lance une nouvelle strophe : elle ne sera pas chantée à la même hauteur et il semble impossible de prédire si elle sera plus aigue ou grave. Bondesen parle de séquences imprévisibles (1977; 228). Pour cette raison, il donne exceptionnellement deux sonagrammes pour cet oiseau, l'un haut, l'autre bas (figure 7.28) :



**Figure 7.28 : Sonagramme de la Grive solitaire (Bondesen, 1977; 228).
En haut: phrase dans le registre aigu; en bas: phrase dans le registre grave.**



Figure 7.30 : Grive solitaire dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Pour rendre au tout un peu du «halo harmonique» original, j'ai ajouté de doux glissandos de sons harmoniques aux cors avec sourdine et aux cordes. Harpe et piano donnent un arpège en écho, et le vibraphoniste frotte des lames de son instrument avec un archet de contrebasse, en tenant la pédale pour maintenir la résonance.

La Grive solitaire apparaît ainsi dans la seconde section de *Joie des Grives* (*Sur un premier sentier avec les oiseaux*; pp. 24-27), avec cinq strophes sur des hauteurs différentes (dans un ordre imprévisible) entrecoupées de silences plus ou moins prolongés. Un long silence avec point d'orgue la précède, pour créer l'attente et en préparer la magie! L'oiseau intervient à nouveau, avec la même solennité, vers le début et à la fin de la section 7 (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*; pp. 59-61 et 65-66).

Ce sont ses seules apparitions formelles. Mais les glissandos de sons harmoniques des cordes, qui font partie intégrante de ma version orchestrale de ce chant, se retrouvent à quelques moments charnières de l'œuvre. Ils sont omniprésents dans les première et dernière sections (*À la lisière d'un champ et d'un boisé* et *Envol*) : ce sont en fait eux qui ouvrent et concluent l'œuvre, comme si l'esprit de la Grive solitaire irradiait sur l'ensemble de la partition!

7.4.3 Transcrire les autres oiseaux

Les chants des autres espèces conviées dans *Joie des Grives* sont moins problématiques à transcrire et à adapter aux instruments. La fidélité à la nature ornithologique pose donc moins de difficultés. Parmi ces autres espèces, qui ne sont pas des Turdidés, deux chantent et quatre sont «percussionnistes».

Celles qui chantent, le Bruant à gorge blanche (le fameux «Frédéric»!) et la Mésange à tête noire, sont chacune représentées par deux chants différents dont voici mes esquisses (figure 7.31) :

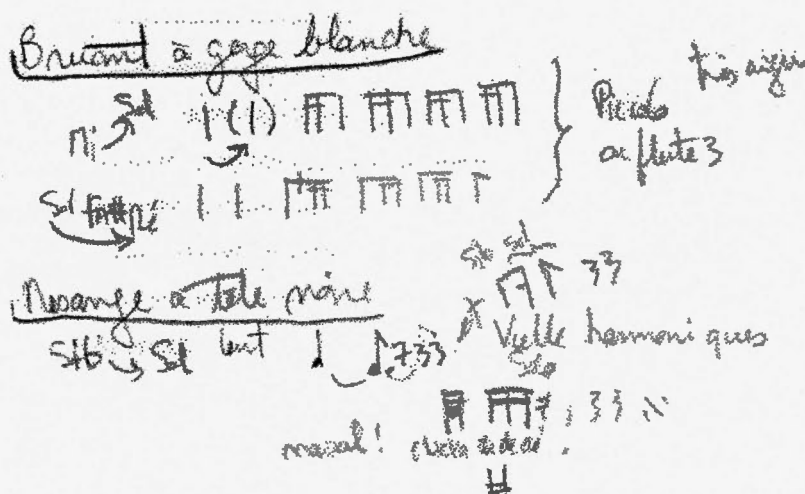


Figure 7.31 : Mes esquisses pour les chants du Bruant à gorge blanche et de la Mésange à tête noire.

Les deux chants du Bruant sont aussi fréquemment entendus l'un que l'autre. Tous deux se terminent par la répétition d'une même note en croche et doubles-croches. Les deux commencent aussi par une ou deux notes plus longues (noire). Le premier est ascendant, sur l'intervalle de tierce mineure. Dans mes esquisses, j'avais écrit les notes *mi* et *sol*. Mais dans le manuscrit, j'ai plutôt opté pour les notes *la-do* qui forment le même intervalle. Puisque le registre est aigu, j'avais initialement pensé le confier au piccolo ou à une flûte. Cependant, comme ce chant intervient dans un passage où les bois sont déjà très sollicités, je l'ai plutôt donné à un violon solo jouant en sons harmoniques. Dans la version manuscrite finale de l'œuvre, ce sont en fait deux premiers violons solos qui le jouent, comme deux oiseaux se répondant. Le second

chant du Bruant est descendant, sur les notes *sol-fa dièse-ré*. À l'instar du précédent, je l'ai confié à deux violons solos, parmi les seconds violons de l'orchestre cette fois, toujours en sons harmoniques et en dialogue. Ce qui donne (figure 7.32) :

Figure 7.32 : Chants du Bruant à gorge blanche dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Les deux chants de la Mésange à tête noire sont aussi des «classiques», mais ils diffèrent davantage l'un de l'autre que ceux du Bruant. Le premier est son fameux *Tchica-di-di-di*, cri d'attroupement selon Elliott (1992; 19) qui a valu à l'oiseau son nom anglais de *Chickadee*. Ce chant est fait d'une seule note répétée selon un patron rythmique simple à noter. Dans l'esquisse précédente, il se trouve en bas, vers la droite. Là encore, j'en ai fait un duo, cette fois entre un alto solo et un violoncelle solo. Comme son timbre est incisif voire agressif, je l'ai écrit sur la note *la* sur deux octaves, et les instrumentistes doivent le jouer sur le pont (*sul ponticelli*), ce qui lui confère une sonorité métallique appropriée. Ce qui donne dans le manuscrit (figure 7.33) :

Figure 7.33 : Chant «agressif» de la Mésange à tête noire dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Beaucoup plus doux et posé, le second est un sifflement descendant, sur l'intervalle de tierce mineure. Cela aurait pu aussi bien être une seconde mineure : l'intervalle exact varie selon les individus et, n'étant pas vraiment tempéré, il se situe souvent entre ces deux intervalles. Dans mes esquisses, j'avais écrit les notes *si bémol* et *sol*; dans le manuscrit, j'ai finalement opté pour *sol-mi* qui rendent le même intervalle. Toujours selon mes esquisses, j'avais d'abord songé à un violoncelle en sons harmoniques. J'ai à nouveau décidé de le mettre en duo, à un autre alto solo et un autre violoncelle solo, avec deux variantes rythmiques typiques. Je signale que ce chant tout simple est peut-être sujet à des variantes régionales : selon Stokes (1997; 312), la seconde note en serait plus aigue alors que, selon Robbins (1980; 214), elle est plus basse comme c'est le cas dans ma propre transcription. Ce qui donne (figure 7.34) :

Figure 7.34 : Chant sifflé de la Mésange à tête noire dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Finalement, quatre autres oiseaux sont «percussionnistes»: le Grand Pic, le Pic chevelu, le Pic maculé et la Gêlinotte huppée. Je réfère au chapitre 1 pour la description de leurs tambourinages respectifs et rappelle la transcription imagée que Cheney (1891) avait donné pour la Gêlinotte (voir chapitre 4). Mes esquisses donnent les versions suivantes (figure 7.35) :

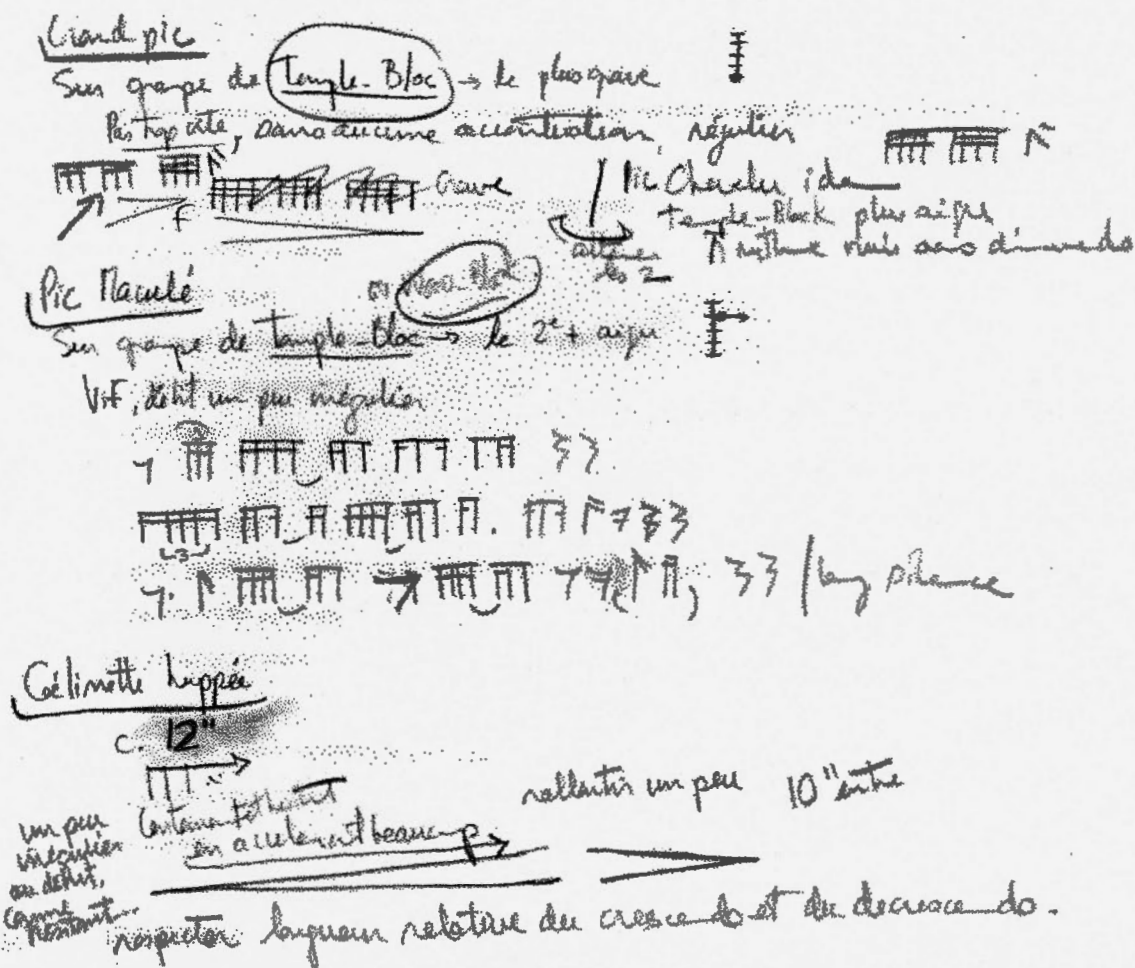


Figure 7.35 : Mes esquisses pour les oiseaux «percussionnistes» (Pics et Gêlinotte huppée).

Dans le manuscrit final, le Pic chevelu et le Grand Pic sont confié au même instrumentiste jouant sur les temple-blocs, le plus aigu pour le Pic chevelu et le plus grave pour le Grand Pic (figure 7.36) :

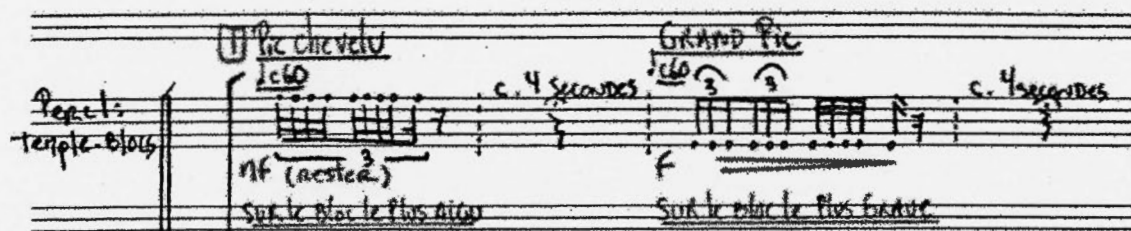


Figure 7.36 : Pic chevelu et Grand Pic dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Le Pic maculé, dont le tambourinage est plus heurté et irrégulier, est donné à un autre percussionniste jouant les blocs de bois (*Wood blocks*), toujours sur le plus aigu de ceux-ci. À chaque strophe, le musicien est invité à changer de dynamique («volume») pour évoquer des Pics qui se répondent dans la forêt (figure 7.37) :



Figure 7.37 : Pic maculé dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Le vrombissement de la Gélinoite huppée est aussi confié à un percussionniste, utilisant cette fois un tambour de type *darbouka*, de sonorité assez profonde, joué assis et frappé avec les mains (figure 7.38) :

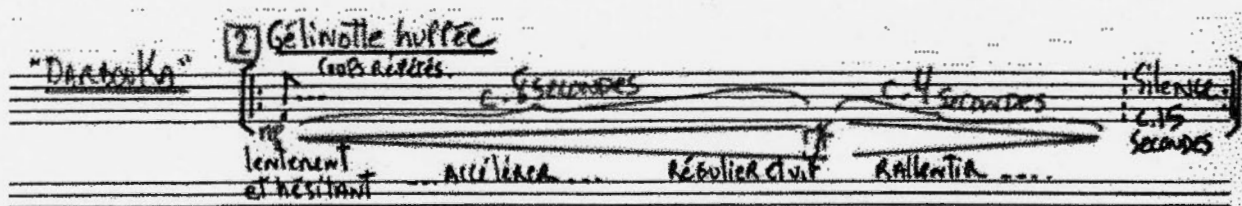


Figure 7.38 : Gélinoite huppée dans *Joie des Grives* (manuscrit)

Tous ces oiseaux autres que les Turdidés n'interviennent que dans la septième section de *Joie des Grives* (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*, pp. 57-58). Seule exception : les «percussionnistes», Pics et Gélinothe, qui battent bruyamment le rappel des oiseaux (et de la musique fractale) après la *Danse aérienne* (p. 118)!

Dans l'ensemble, mes transcriptions et adaptations instrumentales cherchent à être proches des sonagrammes tout en tenant compte des particularités des instruments symphoniques. Elles combinent donc fidélité ornithologique (archétype Coucou) et stylisation (archétype Rossignol). Malgré cette dernière, je crois que les différents oiseaux pourront être reconnus par qui les a déjà entendus. Mais ce jeu de reconnaissance n'est pas essentiel : tels qu'ils sont conçus et amenés, les chants seront perçus de tous à tout le moins comme des «motifs oiseaux», ce qui sera assurément suffisant pour apprécier l'œuvre.

7.5 UTILISATION DE CES CHANTS D'OISEAUX

Comme le laissent entendre leurs titres, deux des douze sections de *Joie des Grives* mettent explicitement les chants d'oiseaux au premier plan : la section 2, *Sur un premier sentier avec les oiseaux*, et la section 7, *Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*. L'essentiel de leur matériau musical est constitué des chants d'oiseaux : ce sont des sections «ornithologiques»! Au-delà de cette ressemblance, les deux sentiers sont passablement différents l'un de l'autre.

Le premier sentier est préparé par un prélude (*À la lisière d'un champs et d'un boisé*), relativement bref (environ deux minutes), et n'utilisant que les cuivres et les cordes de l'orchestre. Après un silence prolongé d'un point d'orgue, le premier sentier s'ouvre en faisant entrer pour la première fois l'ensemble des bois, avec le vibraphone, la harpe et le piano. Le changement de sonorité est brusque sinon «spectaculaire». Cette entrée de nouveaux instruments coïncide aussi avec l'entrée du premier oiseau, la Grive à dos olive, qui y va de trois strophes entrecoupées de silences. Le premier sentier est structuré selon un plan plutôt linéaire. À la Grive à dos olive (pp. 8-10) succèdent dans l'ordre : le Merle d'Amérique avec trois strophes (pp. 11-13), la Grive fauve avec neuf strophes, la Grive des bois avec six strophes (pp. 17-18) et la Grive solitaire avec cinq strophes (pp. 24-27). La conception linéaire de ce premier sentier permet de

bien «installer» chaque protagoniste ailé et de faire savourer leurs chants. Ces derniers ont d'ailleurs des contours bien distincts et sont instrumentés de façon à constamment relancer l'intérêt auditif. Néanmoins, pour ne pas risquer d'être «pédagogique» ou uniquement procédurale, cette linéarité est rompue en une occasion : entre les cinquième et sixième strophes de la Grive des bois, la Grive fauve fait entendre un nouveau chant, bref et fort, auquel réplique la Grive des bois par son cri d'alerte (p. 18). Une montée de la Grive à dos olive mène à un silence, puis quatre Merles dialoguent, entrecoupés de strophes abruptes de la Grive fauve (pp.19-22). La dernière intervention de celle-ci provoque un «brouhaha» superposant le chant de la Grive des bois, des textures trillées (bois et cordes), des «éclats» de chants à la harpe et au piano, des «harmonies-respirations» des cuivres doublés des percussions et une mélodie aux cors qui prendra toute son importance dans la *Musique des cascades* (section 9). Ce passage (p. 23) se résout dans un long silence préparant l'apparition de la Grive solitaire.

Le deuxième sentier est beaucoup plus polyphonique : les chants d'oiseaux s'y superposent bien davantage qu'ils ne se suivent. Comme ils ont déjà été entendus, sous leurs formes originelles et sous de nombreuses variantes, une conception linéaire ne serait maintenant plus pertinente. Le nouveau sentier débute par l'établissement de deux strates de musique fractale (pp. 57-58) : l'une constituée par les oiseaux percussionnistes qui font alors leur apparition dans l'œuvre (Pic chevelu, Grand Pic, Pic maculé et Gélinoite huppée), l'autre constituée par les chants en duo du Bruant à gorge blanche et de la Mésange à tête noire qui, eux aussi, font alors leur apparition dans l'œuvre, joués par des cordes solistes. Après cet établissement, des cuivres jouent très doucement des harmonies-respirations doublées par les résonances du vibraphone (p. 59). Ces différentes musiques continuent leur chemin alors que viennent s'y superposer trois strophes de la Grive solitaire (fin p. 59 et pp. 60-61). Puis, s'entremêlent Grive des bois, Grive fauve et Merle d'Amérique (fin p. 61 et pp. 62-64). Le sentier s'achève avec deux nouvelles strophes de la Grive solitaire (pp. 65-66). À l'exception de la seule Grive à dos olive, tous les oiseaux convoqués dans l'œuvre se retrouvent dans ce sentier. La polyphonie «ornithologique» résultante n'a évidemment plus rien à voir avec celle de formes polyphoniques traditionnelles comme la fugue : c'est une polyphonie fractale, peut-être la plus complexe de toute l'œuvre.

Les chants d'oiseaux ne sont pas présents que dans ces deux seules sections. Lorsque je les ai discuté individuellement, j'avais d'ailleurs signalé leurs interventions dans d'autres sections

de l'œuvre. J'avais aussi signalé que des éléments des chants se retrouvaient ici et là, comme le trille de la Grive des bois et la montée de la Grive à dos olive.

Mais il y a plus encore. Dès le départ, je voulais que les chants d'oiseaux fondent *Joie des Grives* plutôt que de simplement venir y faire un petit tour de piste à l'occasion. À l'étape des esquisses de l'œuvre et en m'inspirant de la géométrie fractale, j'ai ramifié les chants, les ai réitéré pour en tirer une constellation de motifs qui se retrouveraient ensuite littéralement partout. Certains de ces motifs conservent des traits rappelant le chant d'oiseau originel alors que d'autres ont dérivé davantage jusqu'à prendre une large autonomie.

Ainsi cohabitent dans *Joie des Grives* quatre types de versions dérivées des chants d'oiseaux :

- 1) Les versions originelles, dont j'ai déjà discuté;
- 2) Des versions «pliées», dans lesquelles les notes sont entendues simultanément (ou presque) plutôt que successivement. Ces versions sont utilisées notamment dans les solos de piano (section 3 : *Un piano en randonnée*) et de harpe (section 8 : *Une harpe en excursion*). Par exemple : cette phrase du piano, basée sur le chant de la Grive fauve, fait entendre les notes du chant non pas en succession comme dans la version originelle mais en superposition, en des accords appoggiaturés (figure 7.39; partition éditée, pp. 28-29) :

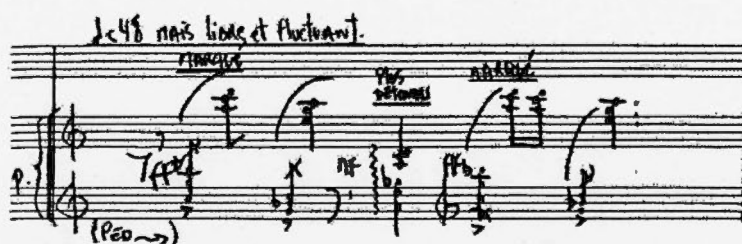


Figure 7.39 : Version «pliée» du chant de la Grive fauve au piano (*Un piano en randonnée*; manuscrit)

3) Des versions «dépliées» où, au contraire, les chants sont étalés dans le temps jusqu'à prendre l'allure de véritables mélodies «humaines». On en trouve notamment un grand nombre dans les solos des bois et trompettes de la *Musique des cascades* (section 4), comme ce solo mélismatique de hautbois, dérivé de la Grive fauve (figure 7.40; partition éditée, p. 45) :

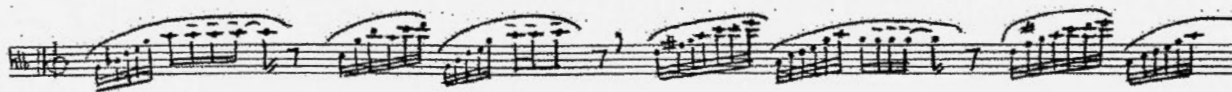


Figure 7.40 : Version «dépliée» du chant de la Grive fauve au hautbois
(*Musique des ruisseaux* ; manuscrit)

... ou ce solo de basson, dérivé du cri d'alerte de la Grive des bois (figure 7.41; partition éditée, p. 46) :



Figure 7.41 : Version «dépliée» du cri d'alerte de
la Grive des bois (*Musique des ruisseaux*; manuscrit)

4) Des versions «éclatées», sous forme de très brefs motifs uniquement basés sur un simple détail d'un chant d'oiseau ou celui d'un dérivé de chant. On les retrouve notamment dans l'*Intermède* (section 6; pp. 52-53) et au début de l'*Envol* (section 12; p. 119) où ils créent comme d'immenses volées d'oiseaux effarouchés! Dans ces deux cas, ils sont inclus dans des «boîtes». Une note dans la partition précise à l'intention du musicien : «*Enchaîner rapidement des motifs en ordre ad libitum, hors tempo mais assez vifs, en variant les registres. Bref silence entre chaque motif. Éviter de jouer deux fois le même*» (figure 7.42; partition éditée, p. 52) :



Figure 7.42 : Boîte de chants d'oiseaux «éclatés» dans l'*Intermède* (manuscrit)

Ce traitement fractal fait qu'effectivement les chants d'oiseaux fondent l'œuvre, même lorsque ces derniers ne semblent pas présents en tant que «motifs oiseaux» au premier degré. En fait, très peu de pages de *Joie des Grives* n'offrent pas l'une ou l'autre de ces versions. Au contraire : beaucoup en offrent plusieurs et de différents types.

Cela étant dit, dans une œuvre musicale, les chants d'oiseaux participent à une forme, à une «sculpture» du temps. Par fidélité à son propos, *Joie des Grives* ne se moule à aucune forme établie : l'œuvre fait naître sa propre forme en lien organique avec le matériau qui la constitue. Ici, comme dans *Paysage* (1987) avec ses quatre pianos qui sont comme les points cardinaux, la forme est d'inspiration cosmologique.

Chapitre 8

Cosmologie de *Joie des Grives*

**PRÉSENCE DES ÉLÉMENTS / ESPACE ET TEMPS / UN UNIVERS MODAL / UNE
ŒUVRE CONTEMPLATIVE / APRÈS *JOIE DES GRIVES***

8.1 PRÉSENCE DES ÉLÉMENTS

8.1.1 L'air

Trois éléments naturels sont explicitement présents dans *Joie des Grives* : l'air, la terre et l'eau. Les titres de certaines sections leur font directement référence. L'air est évidemment suggéré par les oiseaux eux-mêmes, et la section 11 est une danse de caractère «aérien» (*Danse aérienne*). La terre est soulignée par le titre de la première section : *À la lisière d'un champ et d'un boisé*, par celui des deux sentiers, de même que par l'idée de marche inscrite dans le titre d'*Un piano en randonnée* et d'*Une harpe en excursion* (sections 3 et 8). L'eau est rendue par les titres de *Musique des ruisseaux* (section 4) et *Musique des cascades* (section 9).

Mais les mots sont une chose, la musique en est une autre! *Joie des Grives* n'est pas tant une évocation de lieux ou d'oiseaux. Dès le départ, j'ai voulu que tout cela fasse partie intégrante du propos musical et l'informe dans tous ses détails.

À quelques reprises au cours de l'œuvre, l'air donne lieu à des «harmonies-respirations» tenues longtemps et habituellement jouées aux cuivres en crescendo-decrescendo (figure 8.1; partition éditée, p. 12) :



Figure 8.1 : L'air. «Harmonies-respirations» des cuivres
(*Sur un premier sentier avec les oiseaux*; manuscrit)

On retrouve aussi une évocation, peut-être humoristique, des «bruits de plumes d'oiseaux à l'envol» improvisés à la caisse claire jouée avec deux balais (pp. 115-117 de la partition éditée)!

8.1.2 La terre

Dans *Joie des Grives*, la terre est un environnement organique. Par exemple dans les sections mettant en vedette le piano (*Un piano en randonnée*; pp. 28-33) et la harpe (*Une harpe en excursion*; pp. 67-72), on ne retrouve pas les formules traditionnelles d'un concerto. Ces solistes ne sont pas «accompagnés» par l'orchestre. L'orchestre crée plutôt autour d'eux un paysage sonore, un environnement dans lequel les solistes vont librement selon leur propre chemin. Ces environnements sont tissés par les quatre percussionnistes jouant chacun doucement leurs motifs. Chaque percussionniste joue une fois sa phrase puis se donne le temps d'une bonne respiration avant de la rejouer. La durée de cette respiration étant libre, la musique résultante n'est pas synchrone sur le plan métrique : les combinaisons et les superpositions de ce que jouent les quatre musiciens varient donc constamment. Il est possible de voir dans cette strate de musique fractale un équivalent musical de ces petits bruits habitant la forêt : bourdonnements d'insectes, vent dans les feuilles des arbres, craquements des branches, pas d'animaux, etc. Cela donne par exemple pour la harpe (figure 8.2; partition éditée, p. 68) :

Noter pour les percussions: comme à ②1:
 La notation (1) - BREFE DUREE MAIS PAS D'ATTENTION A CHANGER DE RYTHME
 POUR QUE LES PERCUSSIONNISTES NE SAIENT PAS SYNCHRONES

perc 1: TAN-TAN AVEC 2 BAGNETTES DE BOIS

perc 2: VIBR. BAG. DURES

perc 3: TAMBORIN DE CORNE

perc 4: TAMBORIN A CORNE

aux SILENCES DOCTES: ARRÊTÉS EN OUTRES LÉGER

(commencer toujours la phrase !!)

TAN-TAN 48 MARSLIEN ET SIVILE

FLUIDE

PARQUE

Figure 8.2 : Bruissements «forestiers» aux percussions, environnant la harpe solo (*Une harpe en excursion*; manuscrit)

8.1.3 L'eau

Outre ses régions agricoles, Lanaudière, patrie du Festival pour lequel *Joie des Grives* a été conçue, est une région de riches forêts. Aussi, les nombreux lacs et les rivières y trouent la terre! Plusieurs rivières coulent en cascades et des parcs ont été aménagés dans certains endroits particulièrement spectaculaires : Parc des Chutes-Dorwin à Rawdon, Parc des Chutes-Monte-à-Peine-et-des-Dalles entre les municipalités de Saint-Jean-de-Matha, Sainte-Béatrix et Sainte-Mélanie, Parc des Sept-Chutes à Saint-Zénon, etc.

L'eau devait donc être présente dans *Joie des Grives*! Elle est vive mais douce dans la *Musique des ruisseaux* (section 4; pp. 34-48). Dans cette section, l'eau prend la forme d'un «babil» formant un environnement sonore auquel divers autres éléments se grefferont, à l'image de l'environnement «forestier» des deux sections avec solistes. Ce babil est rendu par une musique fractale aux cordes de l'orchestre : des motifs brefs, réitérés, semi-improvisés, hors tempo, combinant le jeu à l'archet pour les uns, le jeu en cordes pincées (pizzicatos) pour les autres. Ce qui donne (figure 8.3; partition éditée, p. 34) :

Figure 8.3 : L'eau. Bruissements de ruisseaux aux cordes (*Musique des ruisseaux*; manuscrit)

La *Musique des cascades* reprend cette même musique fractale des cordes avec évidemment une force sonore et une agitation beaucoup plus considérables. S'y ajoutent : des cascades fractales aux bois de l'orchestre (figure 8.4; partition éditée, p. 81) :



Figure 8.4 : Cascades aux bois (*Musique des cascades*; manuscrit)

..., des tourbillons argentés aux vibraphone, harpe et piano (figure 8.5; partition éditée, p. 78) :

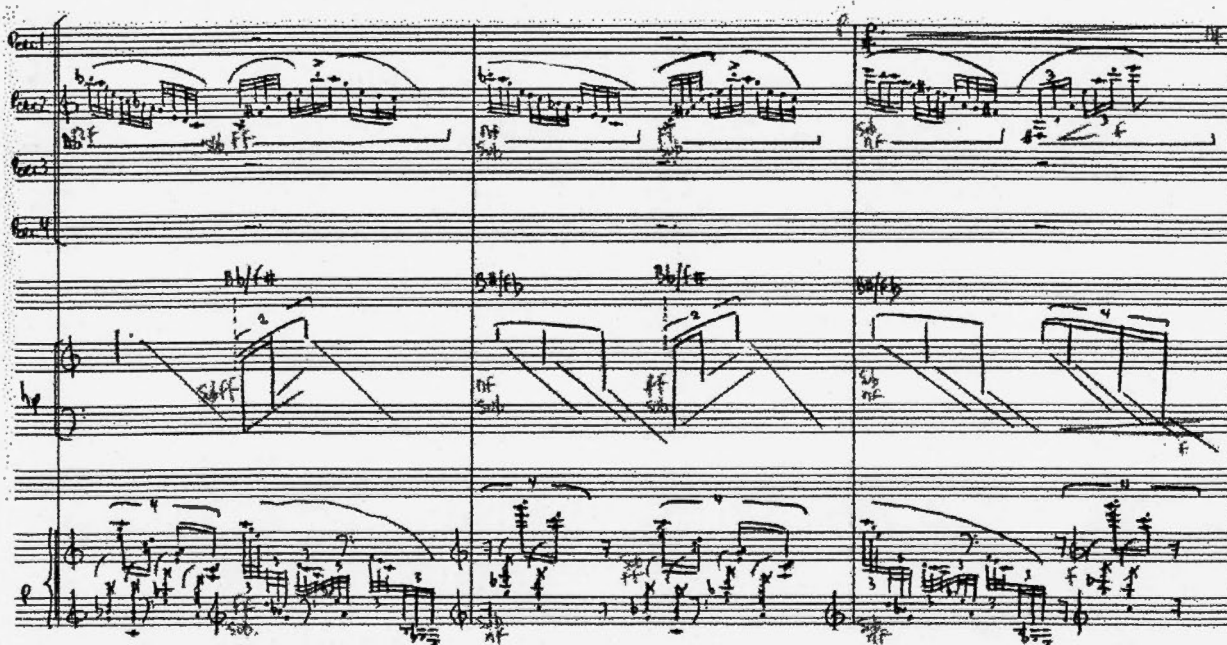


Figure 8.5 : Tourbillons par le vibraphone, la harpe et le piano (*Musique des cascades*; manuscrit)

... ainsi que des éclaboussures de plusieurs cymbales ainsi que des grondements sourds de tambours et de grosse caisse. La section se termine par les quatre percussionnistes seuls auxquels il est demandé d'«*improviser des fracas comme des torrents*» (p. 87)! Ces torrents, d'abord

fractals puis mesurés (p. 88, quatrième mesure), se poursuivent dans la section suivante, le *Grand Choral*, alors que s'y joignent tous les cuivres et le bois de l'orchestre dans des harmonies en fondus-enchaînés à plein son (pp. 88-89). Un diminuendo progressif assure la transition vers la section suivante, la *Danse aérienne* (p. 90).

8.1.4 Couleur nord-américaine

Les éléments prennent ici une couleur nord-américaine qui enracine l'œuvre dans le lieu d'origine de son auteur. Cette couleur provient des oiseaux choisis et de l'absence de référence aux formes «classiques» venues d'Europe. Mais elle est aussi soulignée par l'emploi récurrent du tambour à cadre amérindien. Chez les Autochtones :

Le battement du tambour symbolise le pouls du cœur de la Terre. Il élève l'esprit de l'homme pour le disposer à la prière et à la cérémonie. Il permet de communiquer avec le monde divin. Le tambour réjouit les esprits de la nature et apporte à la communauté calme et stabilité (Bourgault, 1985; 86).

Dans la partition éditée, le tambour amérindien intervient ainsi aux pages 23-24, 28-31, 38, 39-40, 43-44, 46-48, 65, 68-72, 80, 85-86 et 116-117. Il arrive que le tambour soutienne des mélodies incantatoires, comme celle des cors revenant à la manière d'un «refrain» dans la *Musique des cascades* (pp. 80 et 85-86). Sans décalquer la musique amérindienne traditionnelle, ces passages se rapprochent alors des chants magiques des chamans.

8.2 ESPACE ET TEMPS

8.2.1 Musique en espace

S'inspirant de la mobilité de la musique des oiseaux, *Joie des Grives* introduit un élément de spatialisation dans certains passages «stratégiques». Outre la scène où se situe l'orchestre, trois estrades doivent être aménagées ainsi (figure 8.6) :

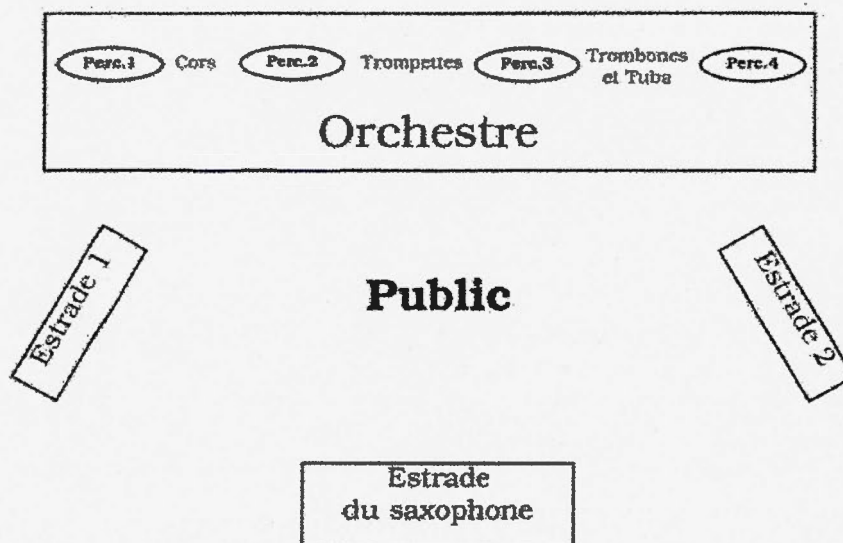


Figure 8.6 : Emplacements des estrades pour l'exécution de *Joie des Grives*.

L'estrade 1, à la gauche du public, accueillera les cors 3 et 4 dans le *Prélude*, l'*Intermède* et l'*Envol* (sections 1, 6 et 12), de même que la flûte 2, le hautbois 1, la clarinette 3, le basson 2 et la trompette 1 dans la *Musique des ruisseaux* (section 4). L'estrade 2, à la droite du public, accueillera les cors 5 et 6 dans le *Prélude*, l'*Intermède* et l'*Envol* (sections 1, 6 et 12), de même que la flûte 3, le hautbois 3, la clarinette 1, le basson 1 et la trompette 2 dans la *Musique des ruisseaux* (section 4). Une autre estrade sera située en arrière du public, ou au milieu du public selon les possibilités des lieux, qui accueillera le saxophone soprano dans le *Prélude* et l'*Envol* (sections 1 et 12).

La musique surgira donc de quatre endroits différents, entourant le public. Cela constitue une ouverture à l'espace des oiseaux. S'appliquant ici à une œuvre de «musique humaine», cette ouverture reste relative comparée à la mobilité bien plus grande des oiseaux. Tout de même, l'élément spatial sera agissant ici. Je n'en ai cependant pas abusé. Des œuvres récentes ont multiplié les mises en espace de musiciens dans les lieux de concert sans toujours être vraiment convaincantes au point de vue sonore. La difficulté d'éloquence du procédé vient du fait qu'il introduit une distorsion dans le résultat : le public à proximité d'un tromboniste, par exemple, entendra cet instrument d'une façon proéminente masquant une partie du résultat global désiré. Cette présence trop rapprochée d'un détail d'un ensemble spatialisé peut facilement devenir

emphatique voire même agaçante ou lassante à l'écoute, et nuire à l'effet spatial recherché. D'où la précaution avec laquelle je l'utilise.

Tout de même, cette dimension de *Joie des Grives* ajoute à l'adéquation de l'œuvre avec le site naturel et la situation de plein air pour lesquelles elle a été initialement conçue. Par ailleurs, ceci n'empêche aucunement de jouer l'œuvre dans une salle de concert fermée de type traditionnel.

Sur ce plan, *Joie des Grives* réalise avec plus de force l'idée de mise en espace ou de «paysage musical» que j'avais précédemment exploré dans d'autres œuvres : *L'Esprit envoûteur* (1985), *Paysage* (1987), *Gravures* (1990), *Trois fleurs des chants* (1996), *Présence* (1997), *L'Amour de Joseph et Marie* (1998) qui, toutes, intègrent un tel élément de spatialisation sans être pour autant des œuvres scéniques du type opéra. En ce sens, *Joie des Grives* marque un accomplissement dans l'évolution de mes œuvres.

8.2.2 Temps fractal et mesuré

Comme l'espace des oiseaux, le temps des oiseaux est présent dans *Joie des Grives*, sous la forme du temps fractal, non mesuré et hors-temps dont je discuterai ici et, aussi, sous la forme du temps cyclique dont je reparlerai dans la section suivante.

En fait, tout comme *Joie des Grives* fait se rencontrer l'espace des oiseaux et celui des hommes, l'œuvre fait se rencontrer le temps des oiseaux et celui des hommes. Tout au long de l'œuvre, le temps métrique et le temps fractal dialoguent : ils se succèdent, ils se superposent, ils se transforment de l'un vers l'autre. Les deux temps sont partenaires d'une même danse!

Déjà les premières mesures donnent le ton. Les cordes (altos, violoncelles et premières contrebasses) évoluent en temps fractal sur des glissandos de sons harmoniques «*non synchrones et en vitesse variable (mais jamais lentement)*» (p. 1). C'est à nouveau un «environnement sonore» sur lequel vient se greffer un solo de saxophone soprano évoluant, lui, en rythme mesuré (mesure de 6/8).

Il serait fastidieux de retracer toutes les variantes de cette danse entre deux temps différents qui animent l'ensemble de la partition. Je prends comme exemple représentatif la *Musique des ruisseaux* (section 4; pp. 34-48). Elle commence par une musique fractale des cordes évoquant la musique de l'eau qui coule. Chacun dans leur tempo et en devant conserver une grande souplesse rythmique, des instruments à vent ajoutent des mélodies en divers points de l'espace : le hautbois 1 sur l'estrade 1, la clarinette 1 sur l'estrade 2, la flûte 1 dans l'orchestre, le basson 1 sur l'estrade 2, la trompette 1 sur l'estrade 1 et, finalement, le piccolo dans l'orchestre. Le piano ajoute des motifs oiseaux transformés en échos et en crescendos-decrescendos (pp. 35-38). Alors que se poursuivent la musique fractale des cordes et ces solos de vents, s'y superpose un «refrain» cette fois mesuré (en 4/4). Ce refrain fait entendre des rumeurs de percussions, une harmonie-respiration des cuivres, un appel des cors, une mélodie orientalisante des violons et du saxophone et un second appel des cors pour conclure (pp. 38-40). Cette musique mesurée s'estompe et disparaît, laissant la place à la poursuite de la seule musique fractale (cordes et solos des vents). D'autres vents solos s'ajoutent un à un en étoffant ces textures non mesurées et spatialisées : la clarinette 2 dans l'orchestre, la flûte 2 sur l'estrade 1, la trompette 2 sur l'estrade 2, le hautbois 2 dans l'orchestre et le basson 2 sur l'estrade 1. À nouveau, le piano fait entendre ses motifs (p. 40-42). Puis, un second refrain mesuré intervient, avec les mêmes éléments que le précédent (la mélodie orientalisante étant maintenant renversée). Ce refrain s'estompe comme le précédent, laissant les strates fractales seules. D'autres vents s'ajoutent : la flûte 3 sur l'estrade 2, le hautbois 3 sur l'estrade 2 aussi, la clarinette 3 sur l'estrade 1 et le basson 3 dans l'orchestre (pp. 44-46). Sur cette polyphonie fractale devenue de plus en plus dense (mais sans lourdeur puisque rien n'est joué fort), un dernier refrain mesuré intervient, assez semblable au premier (mais avec quelques notes ajoutées dont des appoggiatures; pp. 46-48). La musique mesurée s'estompe, puis l'ensemble des solos des vents s'efface aussi. Seule demeure la musique fractale des cordes, en crescendo-decrescendo. Celle-ci se poursuit et tuile le début de la section suivante (*Petit choral*), en un fondu-enchaîné. Après cette section complexe sur le plan rythmique (et polyphonique), le *Petit choral* est entièrement mesuré (pp. 49-51). Mais la musique fractale, plus forte que jamais, fait son retour dès le début de la section suivante (section 6 : *Intermède*)!

Cette danse entre temps différents imprègne toute l'œuvre. Certaines sections privilégient le temps non-mesuré, d'autres le temps mesuré; mais aucune n'échappent totalement à l'un ou à l'autre. Seule exception : la *Danse aérienne* (section 11; pp. 90-117) qui représente le «pôle fort»

du rythme mesuré dans *Joie des Grives*. Mais l'*Envol* conclusif rétablit l'équilibre en ramenant le temps fractal.

Habituellement, de tels passages seraient dits «aléatoires». Personnellement, je n'aime guère ce terme en ce concerne ma propre musique. Il implique que le résultat sonore est essentiellement l'effet du hasard. Or, ce n'est pas le cas ici. Tout d'abord, les notes et les motifs, la durée globale, la dynamique et l'instrumentation sont fixés. Aussi, le recours au hasard par le biais d'une sorte d'«improvisation balisée» est ici un moyen; un moyen permettant de créer des textures et des rythmes fractals qu'une notation entièrement déterminée et métrique ne pourrait rendre, sinon au prix d'une complication superflue et peu praticable. Ainsi, d'une exécution à l'autre, le détail de ces passages de *Joie des Grives* variera mais le résultat, lui, demeurera relativement similaire. C'est pourquoi je propose pour désigner une telle musique le terme «musique fractale», de loin préférable ici au terme «musique aléatoire», ceci en lien avec ce que nous avons dit de la musique fractale au chapitre 3.

Les orchestres modernes, du moins ceux qui jouent de la musique récente, ont une certaine habitude avec de tels passages «aléatoires». Sur ce plan, *Joie des Grives* ne pose pas d'énormes difficultés, d'autant que j'ai pris le plus grand soin d'intégrer dans tout le matériel des repères simples et commodes pour en faciliter l'exécution. J'ai été bien secondé en cette tâche par le copiste qui a réalisé l'édition de l'œuvre, un homme d'expérience et très connaissant en musique «contemporaine». En fait, *Joie des Grives* n'est pas une œuvre nécessitant absolument un orchestre virtuose : rien n'est très difficile à jouer. La difficulté de l'œuvre est davantage une affaire de souffle qu'il faut soutenir pendant ses quelques trente minutes. La réussite d'une exécution exige cependant un chef d'orchestre capable d'initiatives et capable aussi de coordonner sans fléchir toutes les strates du discours. Le chef doit battre la mesure autant que donner clairement les départs et les fins des parties non-mesurées. En ce sens, *Joie des Grives* est presque une sorte de «concerto pour chef d'orchestre»!

Joie des Grives marie le temps des oiseaux et celui des hommes. À sa manière, l'œuvre témoigne du désir bien actuel d'harmoniser davantage la Culture avec la Nature. Mes amis anarchistes pourraient y voir une subversion de l'empire du temps mesuré qui est celui de la civilisation marchande! En effet, «*qui fait du commerce doit compter*» (Landes, 1987; 125) et «*le*

temps, c'est de l'argent»! Or, dans *Joie des Grives*, les musiciens ne doivent pas compter, du moins pas tout le temps! Peut-être est-ce justement là que réside le mystère libérateur du chant des Grives que signalait Thoreau (voir les *Prolégomènes* et la citation en exergue de la partition)? Je rappelle que ce philosophe, admiré par le compositeur Charles Ives, a aussi été un militant pacifiste ayant fait de la prison pour son opposition à la guerre et dont l'*Essai sur la désobéissance civile* (1849) a inspiré plusieurs personnes dont Gandhi.

Il m'est impossible de passer sous silence le fait que dès mes premiers pas en composition, j'ai ressenti un problème avec le temps mesuré. De façon bien naïve, mes premières œuvres cherchaient à le contourner, à le relativiser et à lui donner la compagnie du temps non-mesuré. Composées à 17 ans, mes *Solitudes* pour violoncelle seul (1978) n'utilisent pas les barres de mesures. J'ai appris à distinguer clairement les passages mesurés des passages non-mesurés et à fournir aux interprètes les repères qu'il faut pour se coordonner adéquatement. La connaissance de la musique post-sérielle et de celle d'Alan Hovhaness m'a particulièrement aidé en cette voie. Les premiers «nuages» de musique fractale pour orchestre sont apparus dans *L'Esprit envoûteur* (1985), une symphonie inspirée par une légende amérindienne au sujet des pouvoirs magiques de la musique. *Paysage* (1987) montre une grande maîtrise du mariage de rythmes mesurés et non-mesurés. J'ai poursuivi en cette voie et il me semble que *Joie des Grives* représente là encore un accomplissement important de ce que je portais en moi depuis longtemps.

8.2.3 Temps cyclique

Nous avons vu au chapitre 3 que le rythme fractal de la musique des oiseaux est directement lié au temps cyclique de la nature. Dans les traditions amérindiennes, la notion de cycle et de cercle est fondamentale comme l'exprime ces propos de Tahca Ushte, voyant-guérisseur de la nation Sioux :

La nature veut la rondeur des choses. Les corps des humains et des animaux n'ont pas d'angles. En ce qui nous concerne, le cercle est le symbole des hommes et des femmes rassemblés autour du feu de camp (...). Le camp dans lequel chaque *tipi* avait sa place forme aussi un cercle ; toutes les familles du village sont également des cercles dans ce cercle, lui-même partie de la plus grande boucle que forment les sept feux de camp des Sioux.

Ouvrant ses dires à l'univers, il ajoute :

La nation est seulement une partie de l'univers, en lui-même circulaire et fait de la terre, qui est ronde, du soleil, qui est rond, des étoiles, qui sont rondes ; et la lune, l'horizon, l'arc-en-ciel sont aussi des cercles insérés dans des cercles insérés dans des cercles sans commencement ni fin (...). Notre cercle se répand, sans fin, éternellement, il est la vie émergeant de la mort - la vie qui apprivoise la mort (Tahca Ushte, 1977; 142-143).

Cette idée structure la forme de *Joie des Grives* et sa parenté avec la vision amérindienne de «cercles dans des cercles» inscrit à nouveau l'œuvre dans une identité nord-américaine.

La forme globale de *Joie des Grives* décrit comme un grand cercle : la première section (*À la lisière d'un champ et d'un boisé*) et la dernière section (*Envol*) sont toutes deux basées sur les mêmes éléments (pages 1 à 7 et 118 à 123 de la partition éditée). L'une marque la naissance d'un monde, l'autre le départ.

Dans ce grand cercle sont inclus deux autres cercles de moindre amplitude, l'un étant l'écho ou la «relecture» de l'autre. Le premier est fait des sections 2 à 6; le second, des sections 7 à 11. La correspondance des sections est déjà manifeste dans leurs titres : *Sur un premier sentier avec les oiseaux* (section 2) et *Sur un nouveau sentier avec les oiseaux* (section 7), *Un piano en randonnée* (section 3) et *Une harpe en excursion* (section 8), *Petit choral* (section 5) et *Grand choral* (section 10). Chacun de ces deux cercles mène à une section singulière témoignant du fait que le temps cyclique est ouvert sur la nouveauté et l'imprévisible : la nature n'est pas statique. Ce sont l'*Intermède* d'une part (section 6) et la *Danse aérienne* d'autre part (section 11).

Finalement, de plus petits cercles encore structurent l'œuvre. J'avais mentionné précédemment le retour périodique d'un refrain orientalisant dans *Musique des ruisseaux*. Un autre exemple est le *Petit choral* (pp. 49-51). Cette section ne compte que neuf mesures : les trois dernières reprennent les trois premières comme en une boucle autour de trois mesures centrales d'une écriture différente. Dans ces trois premières et trois dernières mesures, la moitié des cuivres attaque le son *mf* pour diminuer et finalement revenir à l'avant-plan, cela par trois fois, alors que l'autre moitié des cuivres attaque le son doucement, l'enfle et retourne à l'arrière-plan, cela par trois fois aussi. Les deux groupes de cuivres s'enlacent ainsi en une sorte de ronde. Ce même jeu se retrouve dans le *Grand choral* (pp. 88-89) : les trois dernières mesures reprennent les trois premières mais en ajoutant les bois aux cuivres, le tout sur des «fracas» de percussions

faisant fondu-enchaîné avec la section précédente (*Musique des cascades*). Même s'il ne compte que six mesures et ne dure que moins d'une minute, même aussi si les harpe, piano et cordes n'y jouent pas, c'est peut-être le passage le plus sonore et le plus puissant de toute la partition, d'où son nom de «*Grand*» *choral*!

8.2.4 Harmonie de l'ordre et du chaos

Lorsque nous parlions de l'«expression de la matière» à la fin du chapitre 2, j'avais cité ces propos de l'astrophysicien Trinh : «*c'est éloignée de l'équilibre que la matière génère de l'inédit. L'ordre parfait est stérile, alors que le désordre contrôlé est créatif, le chaos déterministe, porteur de nouveautés*» (Trinh, 1998; 14).

Joie des Grives est à l'image de cette connaissance contemporaine du cosmos. En mariant rythmes mesurés et rythmes fractals, l'œuvre marie l'ordre et le «désordre contrôlé». Elle évolue à la frontière de l'«harmonie» et du «chaos»; elle équilibre le déterminé et l'indéterminé, elle va et vient sans cesse des contours «francs» aux contours «flous».

Mais jusqu'où peut-on aller en musique dans de tels allers-retours, et en particulier dans l'exploitation du «désordre» ou du «chaos»? Les auditeurs pourraient, à juste titre, estimer qu'ils subissent suffisamment de chaos dans leur vie quotidienne sans devoir en subir aussi en allant au concert! Les réponses à cette question sont multiples qui tiennent à la fois de l'imagination des compositeurs et du «seuil de tolérance» du public. En reprenant simplement deux exemples d'œuvres mentionnées au chapitre 5 et faisant toujours partie du répertoire courant, nous constatons que cette question, et les territoires de réflexion musicale qu'elle ouvre, se pose de longue date lorsqu'il s'agit de composer sous l'inspiration de la nature. Dans le style musical de son temps, c'était déjà le pari d'Antonio Vivaldi dans son recueil de douze concertos opus 8 de 1724, intitulé de façon explicite : *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (*La rencontre de l'harmonie et de l'invention*); recueil qui contient les célèbres *Quatre saisons*. D'un autre maître du 18^e siècle, Franz Joseph Haydn, le compositeur Igor Stravinsky écrivait : «*De tous les musiciens de son temps, Haydn fut le plus conscient du fait qu'être parfaitement symétrique signifie être parfaitement mort*» (cité par Vignal, 1964; 164). Il n'est donc certainement pas une coïncidence que la carrière de Haydn ait culminée dans le diptyque cosmologique des oratorios

La création et Les saisons (dont le premier s'ouvre précisément par une représentation du chaos). Il est possible d'estimer qu'aujourd'hui le «seuil de tolérance» du public pour les représentations musicales du «chaos» est plus élevé qu'il ne l'était au 18^e siècle. Cependant, il n'y a toujours pas besoin de «tout casser» pour créer des bris d'équilibre assurant le dynamisme interne d'une œuvre musicale «cosmologique»!

Pour que les bris d'équilibre, générateurs de mouvement et de vie, soient opérants, l'équilibre doit donc aussi être exprimé. À cette fin, j'ai choisi dans *Joie des Grives* de combiner à la présence forte du temps fractal la présence du temps mesuré. Les sections les plus fractales de l'œuvre trouvent leur équilibre avec la *Danse aérienne* (section 11). Non seulement cette section est essentiellement mesurée, mais elle utilise la mesure à 2/4 (ou à 4/4) de façon stable en sa majeure portion. Quelques incrustations irrégulières occasionnelles (mesures à 3/4 ou à 3/8) rappellent cependant que l'équilibre n'est jamais permanent (par exemple en page 104). La section suivante, *Envol*, débute par deux mesures ramenant à plein son les oiseaux percussionnistes (p. 118), suivies par trois mesures de musique extrêmement fractale basée sur des versions «éclatées» de chants d'oiseaux (p. 119). Ce bref bris d'équilibre est suffisant pour réintroduire les éléments musicaux qui ferment le grand cercle ouvert par le tout début de l'œuvre (pp. 120-123) et mener celle-ci à sa conclusion.

À une plus petite échelle mais de la même manière, l'*Intermède* représente à la fois un sommet de désordre et un sommet d'ordre. Il commence par une musique très fractale, avec glissandos d'harmoniques et motifs oiseaux éclatés aux cordes puis aux vents (pp. 52-53). Un bref passage de transition (p. 54) «télescope» cette fractalité en un seul roulement profond du tam-tam. De cette basse fréquence indéterminée surgit alors une pure monodie mesurée aux cordes, d'abord aux altos et violoncelles (p. 55) puis aux violons doublés par la première flûte (p. 56). Succédant à un «fouillis» fractal, cette monodie intense et chaleureuse est la seule de son type dans toute la partition. Elle s'élève dans les hauteurs et un mi en son harmonique est tenu qui tuile le début de la section suivante (*Sur un nouveau sentier avec les oiseaux*). L'équilibre atteint se brise aussitôt et la musique fractale fait son retour. Ce bris d'équilibre génère alors du nouveau et se font entendre pour la première fois les oiseaux percussionnistes, le Bruant à gorge blanche et la Mésange à tête noire (pp. 57-58). Après une brève accalmie nécessaire à exprimer l'équilibre, le dynamisme musical se trouve immédiatement relancé en de nouvelles aventures.

8.3 UN UNIVERS MODAL

8.3.1 Un choc personnel

Autour de 20 ans, j'ai vécu un choc esthétique immense. Je commençais alors mes études musicales à l'Université de Montréal et suivais un cours sur l'histoire de la musique médiévale. Durant ma «vie antérieure» de biologiste, je n'avais acquis aucune connaissance de cette musique. Voilà qu'un organum à deux voix nous accueille en classe. Cette courte pièce (moins de deux minutes) d'un auteur anonyme du 12^e siècle fut un coup de foudre immédiat! Mes affections musicales en furent bouleversées de fond en comble : la passion que j'éprouvais pour la musique fin Romantisme et début 20^e siècle (Tchaïkovski, Richard Strauss, Mahler, Schoenberg, etc.) se mua en une sorte d'«admiration froide». Du même coup s'ouvrit à moi l'univers de la musique modale. Je me mis à l'étude du chant grégorien et de certaines musiques modales non-occidentales (Inde, Perse, Japon, etc.).

Ces musiques ont en commun d'être... :

- Monodiques : elles ignorent la polyphonie ou ne l'utilisent que très peu et, par contre, elles recourent souvent à l'«ornementation» mélodique;
- Diatoniques : une pièce évolue dans un seul mode et donc uniquement à partir des notes de ce mode;
- Très variées sur le plan rythmique, combinant de diverses façons rythmes mesurés et non-mesurés.

Elles diffèrent donc considérablement de la musique «classique» occidentale et particulièrement de celle que j'avais admirée le plus. Cette dernière mise beaucoup sur la polyphonie (particulièrement depuis la Renaissance), sur la modulation (passage d'une tonalité à l'autre, du mode majeur au mode mineur), sur le chromatisme (et les tensions qu'il génère) et sur le rythme mesuré. Depuis l'époque baroque, la musique classique occidentale se base sur le système tonal, sur des gammes majeures et mineures dans lesquelles les différentes notes sont hiérarchisées d'une façon précise et doublées de fonctions harmoniques bien définies. Sous le coup de la valorisation de plus en plus marquée qu'eut le Romantisme pour le chromatisme et les modulations, des compositeurs ont délaissé l'idiome tonal au profit d'un idiome atonal (avec ses

différentes variantes : atonalité libre, dodécaphonisme, sérialisme, etc.), en une musique tendant vers le chromatisme total.

Il n'est pas question pour moi de discuter ici de la valeur de cette évolution et du mérite des œuvres qu'elle a donnée. Les premières œuvres atonales ayant été composées par Franz Liszt dans les années 1880, il m'est rapidement apparu qu'après plus d'un siècle d'exploitation intensive de cet idiome par d'innombrables compositeurs, le tour du «jardin chromatique» avait été plus ou moins fait. Mais en fait, ces considérations historiques m'importent peu. Ma rencontre avec la musique modale, toute aussi éloignée qu'elle peut sembler être de l'univers musical «contemporain», fut une rencontre personnelle. Cet univers me foudroya d'emblée comme une révélation : la révélation de mes propres forces et de mes propres désirs comme compositeur.

Pour moi, l'assimilation de l'essence de la musique modale fut un long processus. Ma *Suite celtique* (1983) fut ma première œuvre modale. Je l'avais écrite pour harpe celtique, un instrument diatonique. J'avais alors choisi de m'y limiter exclusivement aux notes d'un seul mode : *ré, mi bémol, fa, sol, la, si bémol, do*. C'était un premier pas. Pour le reste, la *Suite celtique* reste tributaire d'une logique tonale : fonctions harmoniques bien établies, rythmique presque entièrement mesurée, forme générale apparentée à un schéma classique, etc. C'est vraiment avec *Paysage* que j'ai franchi le pont en 1987.

Depuis, plusieurs de mes pièces sont basées sur les notes d'une seule gamme. Par exemple : *Fougères* (2004) pour douze guitares utilise un mode de neuf notes : *mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, si, do, ré*. S'inspirant d'une pratique de la musique de l'Inde, d'autres œuvres font s'enchaîner sans transition des sections basées sur des modes différents comme en une «guirlande de modes». Mais surtout, j'avais réalisé en travaillant sur *Paysage* qu'un mode n'est pas réellement une gamme : s'il se base effectivement sur une échelle de sons, un mode est d'abord et avant tout une «manière d'être» de ces sons. Techniquement, un mode se caractérise par un ensemble de «formules types», ou centons, sculptés dans une échelle donnée. Par conséquent, comme il en va encore une fois dans la musique classique de l'Inde, une même échelle de sons peut servir à plusieurs modes différents, chacun possédant ses propres couleurs. Ainsi, l'échelle de sept sons *do-ré-mi-fa-sol-la-si* que j'ai utilisée dans *Horizon* (pour piano; 1992) et dans *L'Amour de Joseph et Marie* (oratorio avec solistes, chœurs et orchestre; 1998)

forme deux modes très différents : dans le premier cas, la note *do* s'impose et mène le jeu, alors que dans le second elle ne s'affirme que très rarement, en des endroits «stratégiques», et est autrement dominée par les notes *mi* et *ré*.

À partir de là, mes œuvres ont exploré toutes sortes de possibilités, toujours fermement enracinées dans l'essence modale : la monodie (à laquelle s'ajoute dès *Paysage* la «polyphonie fractale» qui lui est parfaitement compatible), le diatonisme et les combinaisons de rythmes mesurés et non-mesurés. Contrairement à une pratique devenue assez courante maintenant, ma conception de la modalité n'est pas archaïsante. J'ai d'ailleurs réalisé en cours de route que l'essence de la musique modale est capable d'accueillir et de s'enrichir de nombreux éléments nés de l'aventure tonale comme de l'aventure atonale et même de l'électroacoustique, cela sans aucunement perdre sa spécificité. Les sons et «effets» plus ou moins inouïs qu'on y trouve aussi s'intègrent harmonieusement à ce cadre : sons «venteux» de la flûte (*Bourrasque*), trille particulier de mon invention pour le violoncelle (*Trois fleurs des chants*, 1996), nuages de sons harmoniques glissés (*Perce-neige*, 2000), fréquences non-tempérées de carillons (*L'Amour de Joseph et Marie*, 1998) ou de l'orgue (les jeux de mixtures dans *Une Messe pour le Vent qui souffle*, 1993), dispositifs électroacoustiques (*La légende du Peuple des airs*, 1989; *Gravures*, 1990), jeu avec plectre et sons «tambours» pour la guitare (*Fougères*, 2004), etc. Des liens sont ainsi créés entre l'ancien et le nouveau, et la modalité (conservée comme simple «couleur» ou sinon abandonnée en Occident depuis le Baroque) redevient une terre d'exploration.

8.3.2 La gamme naturelle et son déploiement

Ces précisions étaient importantes parce que, justement, *Joie des Grives* est une œuvre modale «pure et dure»! La chose est un aboutissement logique de ma démarche de compositeur, mais aussi elle est pertinente pour une œuvre inspirée des oiseaux : nous avons vu au chapitre 2 que Mâche (2002) avait signalé des parentés fortes entre la musique des oiseaux et la structure des musiques modales humaines.

Quel mode utiliser? Pour une fresque aussi intimement inspirée par la nature, la réponse me parut évidente : le mode naturel! L'échelle de ce mode est constituée des notes :

Do, Ré, Mi, Fa dièse, Sol, La, Si bémol, (Do)

Puisqu'il aurait été possible de fixer cette échelle sur n'importe quelle note, c'est pour des raisons pratiques que je l'ai fixée sur la note *do* : je pourrais ainsi utiliser le *do* qui est la note la plus grave de certains instruments (altos, violoncelles, contrebasses à cinq cordes, etc.).

Cette échelle est en fait une version «pliée» de la série harmonique et donc un reflet de la résonance naturelle du son : les sons harmoniques y sont rapportés en notes successives dans l'intervalle d'octave. Les harmoniques sont les sons concomitants qui accompagnent l'émission d'un son dit fondamental. Sur un instrument de musique, tous les harmoniques ne sont pas aussi forts les uns que les autres : nous avons vu en des chapitres précédents que la force relative des harmoniques donne le timbre (d'un instrument ou d'un chant d'oiseau : je rappelle que les chants des Grives sont particulièrement riches en harmoniques). Il est à noter que plus nous montons dans la série harmoniques moins les harmoniques sont audibles. Pour la fondamentale *do*, la série harmonique est la suivante (figure 8.7) :



Figure 8.7 : Série harmonique du son *Do*¹. Les notes entre parenthèses sont approximatives.

Contrairement à la musique à laquelle nous sommes habitués depuis le 18^e siècle et qui est en tempérament égal, la série harmonique donne des intervalles non-tempérés, c'est-à-dire inégaux. L'échelle écrite plus haut est donc une approximation tempérée des notes de la série harmonique : le *fa dièse* et le *si bémol*, notamment, ne sont pas «justes» (en réalité, ce sont eux qui sont justes et les notes du tempérament égal qui sont fausses, mais ceci est une autre histoire!). On notera que la note *la* n'est pas donnée dans la série harmonique de *do*. Elle peut être vue comme une approximation des harmoniques 13 ou 14.

¹ Selon les traditions scientifiques et académiques, la numérotation des harmoniques commence soit avec la fondamentale (alors numérotée 1 comme ici), soit avec le premier véritable harmonique (ici le *do* à l'octave) qui porte alors le numéro 1.

Dépaysante pour nos oreilles habituées aux modes majeur et mineur de la musique tonale, la «gamme naturelle» est fort ancienne. De par le monde, elle se retrouve dans plusieurs musiques traditionnelles (folklores). Des instruments la produisent, comme les cors de chasse (dits aussi «cors naturels») qui ne sont pas munis de pistons et ne jouent donc que sur les notes harmoniques. Ces cors ont été utilisés dans les orchestres symphoniques jusqu'au milieu du 19^e siècle avant d'être remplacés par le cor chromatique moderne. Plus récemment, des compositeurs comme Jean Sibelius et Béla Bartók ont employé la gamme naturelle, mais comme «couleur» modale dans des œuvres tenant d'une logique fondamentalement tonale et en recourant à un chromatisme plus ou moins appuyé. Alexandre Scriabine (1872-1915) l'a aussi exploitée, surtout dans ses dernières œuvres, expressionnistes, hyperchromatiques et pétries de théosophie.

Telle n'est pas la conception de *Joie des Grives* : l'œuvre est entièrement et uniquement construite sur les sept notes du mode naturel. C'est dire qu'il n'y aura ni chromatisme ni modulations ni même de véritables progressions harmoniques au sens tonal. La note fondamentale *do* sera sous-entendue du début à la fin. Si la chose n'était pas fastidieuse (et créatrice d'une lourdeur incompatible avec le propos de l'œuvre), il aurait été possible de faire entendre un *do* grave du début à la fin, comme l'*ison* du chant byzantin, les résonances du *tampura* dans un *Raga* de l'Inde (le *tampura* étant une sorte de luth qui égrène les notes du mode sur ses cordes à vide très résonantes) ou une note bourdon (comme à la cornemuse, par exemple). *Joie des Grives* est donc une œuvre authentiquement modale.

Cela dit, un mode est une échelle mais surtout une «manière». Nous avons précédemment vu qu'une même échelle peut engendrer d'innombrables modes selon la manière dont le compositeur structure son échelle en donnant plus ou moins de force à chacun de ses degrés. Dans *Joie des Grives*, la note *do* est la fondamentale et le fondement de l'édifice. La note *sol* (quinte), premier son autre que *do* à surgir dans la série harmonique, sera un son secondaire fort mettant en relief la résonance du *do* fondamental. Suivante à émerger de cette série, la note *mi* (tierce) sera un autre son secondaire, un peu moins fort cependant. Cette note donne aussi du corps à la résonance de la fondamentale. Le *si bémol* est un degré plus faible : plus élevé dans la série, cet harmonique est d'ailleurs moins audible. Cette note est toutefois importante car elle donne au mode une de ses couleurs les plus caractéristiques. Mais contrairement à la musique

tonale, ce septième degré de l'échelle ne sera jamais utilisé comme note sensible (ou sensible abaissée) de *do*.

Les notes *ré* et *fa dièse* appartiennent à la série harmonique de *do*, mais ce sont des harmoniques assez élevés (9^e et 11^e). Par contre, si nous reproduisons la série harmonique sur la fondamentale *ré* (un ton plus haut), nous constatons que les harmoniques 1 à 10 donnent des notes contenues dans le mode naturel de *do*, à savoir : *ré*, *la* et *fa dièse*. Dans *Joie des Grives*, je ferai donc de la note *ré* une compagne forte de *do* (sans toutefois lui accorder la même importance afin de ne pas créer de confusion dans le mode). De même, la quinte *la* sera un degré secondaire fort comme il en allait de *sol* (quinte de *do*). De même aussi pour *fa dièse* (tierce de *ré*) qui sera un degré secondaire moins fort, comme *mi* l'était par rapport à *do*. Mon mode est ainsi créé et complété avec son échelle (gamme naturelle) et l'importance relative de ses sept degrés. C'est de cette façon que je l'emploierai dans l'œuvre.

Les instruments de l'orchestre symphonique ne sont pas conçus pour des échelles non-tempérées. *Joie des Grives* devra donc composer avec ce compromis inévitable. Néanmoins, les sons non-tempérés n'en sont pas absents. On les entendra dans les glissandos d'harmoniques des cordes qui reviennent périodiquement, et dans ceux, plus rares, des cors : comme mentionné précédemment, ces glissandos sont un élément de ma transcription du chant de la Grive solitaire. On les entendra aussi dans les résonances que tiennent, souvent longuement, le vibraphone et le piano grâce à leur pédale. On les entendra finalement à ces instruments de percussions de hauteur indéfinie mais au timbre très riche en harmoniques, comme les cymbales suspendues, la cymbale cloutée et les tam-tams.

Dans les musiques modales authentiques, les modes ne sont pratiquement jamais entendus sous la forme de « gammes ». Dans la musique classique de l'Inde, le mode d'une pièce n'est jamais affirmé de façon brutale au début de celle-ci. Un *Raga* débute par une section dite *Alap* : le musicien joue hors-tempo et esquisse peu à peu les contours du mode. J'ai repris cette idée dans *Joie des Grives* dont le début évoquera comme la naissance d'un monde. Techniquement parlant, la section 1, *À la lisière d'un champ et d'un boisé*, sera le déploiement progressif du mode; déploiement du mode mais aussi de l'orchestre et de l'espace, tout cela étant lié ensemble.

Ainsi, *Joie des Grives* s'ouvre sur de doux glissandos d'harmoniques hors tempo sur la corde de *do* (la plus grave) des altos, des violoncelles et des premières contrebasses (qui sont des contrebasses à cinq cordes dont la plus grave est *do* plutôt que *mi* pour les contrebasses habituelles). Puis, le saxophone soprano, sur son estrade, lance une sorte d'incantation. Celle-ci débute par la note *do* répétée quelques fois. S'y ajoutent progressivement les autres notes de l'échelle modale comme en une convocation (p. 1). Le saxophone développe ses arabesques vers l'aigu alors que se poursuivent les glissandos. Les cors entrent qui ajoutent leur participation au déploiement modal : d'abord les cors 1 et 2 dans l'orchestre; puis les cors 3 et 4 sur l'estrade 1 qui reprennent la même «sonnerie» mais dans un tempo légèrement plus lent; et finalement, les cors 5 et 6, toujours avec la même «sonnerie» et, à leur tour, dans un tempo légèrement plus lent (p. 2). Les autres cuivres (trompettes, trombones et tuba) jouent une harmonie-respiration sur la fondamentale avec les premiers harmoniques (*do, sol, mi*) : ils émergent du silence, se gonflent jusqu'à un *mezzo forte*, puis retournent au silence (pp. 2-3).

Le mode n'est toutefois pas encore pleinement déployé. Au chiffre 3 (p. 4), les violons 1 et 2 de même que les deuxièmes contrebasses se joignent aux glissandos d'harmoniques. Mais ils jouent sur leur corde de *ré* : le nuage harmonique est alors tissé de toutes les notes du mode. Le saxophone entonne une autre strophe de son incantation, à partir de la note *ré*. Les trois groupes spatialisés de cors jouent une nouvelle sonnerie, toujours comme en écho les uns des autres : cette sonnerie ressemble à la première, mais elle est cette fois ancrée sur la note *ré* (p. 5). Elle atteindra une intensité sonore plus grande que la précédente (*forte* au lieu de *mezzo forte*). Les autres cuivres font une nouvelle harmonie-respiration : pour renforcer ce qui se passe aux autres instruments, cette nouvelle harmonie-respiration fait entrer successivement toutes les notes du mode qui seront soutenues comme en un «accord global» : *do, ré, mi, fa dièse, sol, la* et *si bémol*. À quelques reprises, cet accord global se gonfle puis disparaît. L'espace harmonique modal est alors saturé. Après être revenus sur la fondamentale *do* et ses premiers harmoniques (*sol* et *mi*), les cuivres retournent au silence originel et seuls restent audibles les glissandos d'harmoniques des cordes sur *do*.

À la fin de la page 7, le silence devient complet et est prolongé d'un point d'orgue. Le mode s'est déployé; l'espace aussi (de la musique provenant des quatre différents emplacements a littéralement enveloppé le public); et de même l'intensité. Les chants d'oiseaux peuvent faire

leur entrée qui sera marquante : à l'attaque de la section 2 (*Sur un premier sentier avec les oiseaux*), tous les bois, la harpe, le piano et une partie de la percussion se font entendre d'un coup pour la première fois de l'œuvre (p. 8). Cette seconde section fera maintenant entendre les centons du mode qui sont ici les chants d'oiseaux eux-mêmes.

D'une certaine façon, ce début fait office de la section *Alap* d'un *Raga*. Mais en elle-même, la musique ne décalque aucunement la musique de l'Inde et, pour reprendre des processus typiques des musiques modales, elle ne contient aucune trace archaïsante. Elle offre plutôt une réinterprétation actualisée de l'essence de la musique modale.

8.3.3 Un arc-en-ciel monochrome

Dans *Joie des Grives*, le mode naturel peut être vu comme la Terre, le lieu de l'enracinement et le lieu aussi de l'envol.

Se limiter ainsi à sept sons dans une œuvre d'une demi-heure pour grand orchestre peut sembler une véritable folie ! Il y a vraiment très peu de précédents, dont quelques symphonies d'Alan Hovhaness, par exemple, qui rendent hommage à des styles anciens de musiques orientales : mais tel n'est pas du tout le propos de *Joie des Grives*. Si j'ai osé un tel choix, je n'ai pu le faire que fort de l'expérience que j'ai accumulée à ce jour comme compositeur. Tout en étant modales, mes œuvres orchestrales précédentes ne présentent pas la même radicalité : elles utilisent plutôt la technique de la « guirlande de modes » mentionnée précédemment. Selon la boutade de Jean Cocteau : « *Un poète a toujours trop de mots dans son vocabulaire, un peintre trop de couleurs sur sa palette, un musicien trop de notes sur son clavier* » (cité par Samuel, 1960; 89). Un artiste a néanmoins besoin de temps pour trouver ces quelques mots ou notes qui lui serviront à élaborer ses œuvres. En *Joie des Grives*, je me sentais enfin suffisamment préparé et mûr pour appliquer à l'orchestre ce que j'avais fait dans des œuvres pour instruments solos ou petits ensembles. En ce sens encore, cette œuvre représente un accomplissement. Cette conception modale, surtout appliquée à une œuvre symphonique aussi développée, est un élément important, inhabituel et innovateur apporté par mes recherches doctorales.

Le plus grand risque d'une aussi franche monochromie est celui de la monotonie ! Probablement que tous n'apprécieront pas également *Joie des Grives* mais je ne crois pas qu'on

pourra en dire qu'elle est une œuvre monotone. En fait, je suis certain que, si la chose ne leur est pas dite, peu d'auditeurs se rendront compte qu'il n'y a que sept notes dans mon œuvre ²! Au lieu de reposer sur l'alternance traditionnelle de tensions et de détentes harmoniques (ou de grande et faible densité harmonique), le dynamisme interne de *Joie des Grives* est assuré par des bris d'équilibre qui viennent constamment en relancer les péripéties musicales. Ces bris se manifestent par les changements dans l'instrumentation, par la danse entre le temps mesuré et le temps non-mesuré, par les éléments de spatialisation sonore, par les allers-retours entre plages monodiques et linéaires et plages polyphoniques, etc. Tous ces éléments font osciller de façon toujours renouvelée les vibrations du mode unique. *Joie des Grives* est un immense camaïeu, mais un camaïeu kaléidoscopique à la fois prévisible et totalement imprévisible.

Au chapitre précédent, j'avais discuté de la proximité de mes transcriptions de chants d'oiseaux avec ce qu'en rendent les sonagrammes. J'avais précisé que la dimension stylisation demeure néanmoins inévitable et qu'un premier niveau de stylisation provient de la nécessité d'adapter les chants aux instruments symphoniques. Le fait d'avoir sculpté mes transcriptions dans les seules notes du mode naturel constitue le second niveau de stylisation que j'ai fait des chants d'oiseaux dans *Joie des Grives*. Il est facile de vérifier la chose en repassant attentivement les exemples figurant au chapitre précédent : sept notes seulement, pour vrai!, et sans pour autant compromettre une fidélité certaine à la nature.

8.4 UNE ŒUVRE CONTEMPLATIVE

Joie des Grives ne participe ni d'une conception «rituelle» (dans plusieurs cultures, les oiseaux ont été utilisés pour toutes sortes de rites magiques), ni de symboles culturels liés aux oiseaux. Sa forme ne s'inspire pas de modèles établis et sa modalité n'est pas archaïsante. Bien qu'elle s'inspire de données scientifiques actuelles, *Joie des Grives* ne se réclame pas, du moins

² Quelques compositeurs sont allés «plus loin» en cette voie. Je mentionne l'italien Giacinto Scelsi (1905-1988) qui a écrit des œuvres sur une seule note (dont *Quattro Pezzi per Orchestra*, 1959) et son disciple québécois Raynald Arseneault (1945-1995). Ce dernier a produit une série d'œuvre sur le son *mi bémol*. Était-ce aller trop loin? Chose certaine, ni l'un ni l'autre n'a poursuivi indéfiniment en cette voie probablement trop austère et restrictive. M. Arseneault me racontait qu'en 1980, lors de la création parisienne de ses *Quatre Méditations pour violon et piano* (cinquante minutes sur *mi bémol*!), un auditeur s'était levé, était monté sur scène et avait littéralement arraché le violon des mains de la musicienne en criant : «Je vous en prie : arrêtez! Je n'en peux plus!» (Communication personnelle).

ouvertement, de la modernité (ni de la postmodernité). Son ton n'est ni héroïque, ni lyrique, ni dramatique, ni inquiet.

Quel drôle d'oiseau est-ce donc?! En fait, le sous-titre de l'œuvre le dit : *Contemplation symphonique. Joie des Grives* est contemplative. Ce qui ne l'empêche pas de recourir occasionnellement à la pleine puissance sonore d'un grand orchestre! Sur ce plan encore, *Joie des Grives* est un aboutissement. La qualité contemplative se trouvait déjà dans certaines pièces de ma période en «tonalité aérienne» (*Lueurs*, troisième et dernière pièce des *Solitudes* pour violoncelle solo, 1978), et elle s'est affirmée davantage durant ma période modale - section finale de *Paysage* (1987), *Nocturne* conclusif d'*Horizon* (1992) pour piano, *Offertoire d'Une Messe pour le vent qui souffle* (1993), plusieurs séquences de l'oratorio *L'Amour de Joseph et Marie* (1998), etc. Néanmoins, la qualité contemplative prend des proportions nouvelles dans *Joie des Grives* qui ne seront dépassées que par *Toute paisible* (2004), quintessence de la contemplation dans ma production.

J'ai suffisamment discuté de *Joie des Grives* comme contemplation de la nature, des oiseaux, de l'espace, du temps et du son. Quelques éléments plus «subliminaux» témoignent aussi de sa nature contemplative. Par exemple : les cordes y jouent souvent avec sourdine. Ce mode de jeu atténue le brio des cordes (et pour cette raison, il n'y a pas de sourdines dans la *Danse aérienne*!). Mais il confère à ces instruments une légèreté presque immatérielle. À nouveau, *Joie des Grives* développe un aspect antérieur de mes œuvres. Par exemple : les deux plus longs mouvements de *L'Esprit envoûteur* (1985) sont entièrement joués avec les sourdines aux cordes. Plus récemment, dans *Siyotanka* (2004), les cordes jouent constamment avec sourdines.

L'omniprésence des chants d'oiseaux pourrait faire demander à certains : «Mais où est l'homme dans tout ça?!». Au même titre que les oiseaux, il y est partout! Les titres de certaines sections de *Joie des Grives* suggèrent que l'œuvre est comme une randonnée à laquelle est conviée l'auditeur; le saxophone soprano lui-même y déambule presque comme un promeneur. Autrement, c'est un homme qui a fait l'œuvre; c'est lui qui s'émerveille. Ce sont des hommes qui la joueront, l'écouteront et donc y participeront à ces titres. Nous avons vu en de nombreuses

occasions que, fondée sur la musique des oiseaux, *Joie des Grives* réinterprète aussi à sa façon diverses musiques humaines : elle fait dialoguer Nature et Culture.

En travaillant sur l'œuvre, j'ai à un certain moment ressenti la tentation presque irrésistible d'y citer une chanson folklorique célèbre du Canada-français : *Mon merle*! Mon orientation de compositeur n'est aucunement folklorisante et je n'ai à toute fin pratique jamais cité de telles mélodies dans mes œuvres précédentes. Mais mes quelques scrupules ont fondus lorsque j'ai trouvé une version de *Mon merle* pouvant s'intégrer parfaitement à la donne modale de *Joie des Grives* (figure 8.8) :

Folklore canadien

1. Mon merle a per-du son bec, Mon
 merle a per-du son bec. Un bec, deux becs, trois becs, ah!

REFRAIN

oh! Com-ment veux-tu, mon merl', mon
 mer-le, Com-ment veux-tu, mon merl', chan-ter?

[*] A reprendre autant de fois que l'exigent les paroles.

NOTE: Après avoir chanté la partie du couplet à gauche, on continue à droite et on chante en remorquant jusqu'au refrain.

2. Mon merle a perdu son oeil (bis)	Un oeil, deux yeux, trois yeux.
3. Mon merle a perdu sa tête (bis)	Un têt, deux têt's, trois têt's.
4. Mon merle a perdu son cou (bis)	Un cou, deux cous, trois cous.
5. Mon merle a perdu son dos (bis)	Un dos, deux dos, trois dos.
6. Mon merle a perdu son ail (bis)	Un ail, deux ail's, trois ail's.
7. Mon merle a perdu son ventr' (bis)	Un ventr', deux ventr's, trois ventr's.
8. Mon merle a perdu ses patt's (bis)	Un patt', deux patt's, trois patt's.
9. Mon merle a perdu sa queue (bis)	Un queue, deux queues, trois queues.

Figure 8.8 : *Mon merle*. Chanson folklorique du Canada français
(La bonne chanson. les 100 plus belles chansons.
 Réédition: Montréal: Louise Courteau éditrice, 1991; 61)

Notons que le *mi bémol* à l'armure, son absent de *Joie des Grives*, n'intervient pas dans la mélodie. Cette citation se retrouve dans la *Danse aérienne* (pages 113-114 de la partition éditée). Je ne sais pas s'il s'agit d'un trait d'humour de ma part, mais les paroles même de cette chanson sont purement fantaisistes voire absurdes! En effet, il est plutôt rare qu'un Merle perde son dos, «*Un dos, deux dos, trois dos, ah! Oh!*». En 1958, le cinéaste d'animation canadien Norman McLaren avait utilisé cette même chanson avec une imagination débridée.

Cette chanson s'intègre à une section passablement ludique et même au passage le plus ludique de celle-ci. *Mon merle* est précédé par une sorte de fanfare militaire, solidement métrique et ponctuée par les percussions (fin p. 111 et début p. 112) : c'est peut-être un clin d'œil ironique voire critique à un aspect de la culture humaine alors que les oiseaux, eux, ne connaissent pas l'idée de guerre! *Mon merle* est suivi d'un passage purement métrique en 4/4 sur lequel improvise la caisse claire, avec deux balais, «*des motifs vifs, syncopés et hachés, comme des bruits de plumes d'oiseaux à l'envol*» (p. 115)! Un trait délibérément flamboyant et brillant des contrebasses s'ajoute (p. 116) avant que l'orchestre ne se gonfle (p. 117) pour enchaîner vers la section finale (*Envol*). À ce moment, les oiseaux percussionnistes battent le rappel des oiseaux (p. 118) et les chants de ces derniers fusent à plein son, en versions «*éclatées*», dans un brouhaha fractal qui efface toute trace de «*musique militaire*» (p. 119)!

Joie des Grives représente donc la création d'un monde musical; un petit monde, certes, mais qui reflète le Cosmos, un peu comme le faisaient les fresques de Ravenne. Comment la musique des oiseaux peut-elle devenir musique des hommes? De façon générale, j'ai répondu à cette question dans la présente thèse. En ce qui me concerne comme compositeur, je suis conscient que la musique des oiseaux est devenue ma musique en *Joie des Grives* grâce à la combinaison des acquis tant de ma formation de biologiste que de ma formation de musicologue et de mon expérience de compositeur. Écrire telle œuvre sans cet arrière-plan à la fois multiple et singulier m'aurait été impossible. Pour moi, mon œuvre synthétise dans la création ce que j'ai appris des oiseaux. Par son unité modale et ses racines dans les chants de quelques espèces, *Joie des Grives* proposera à ceux qui l'accueilleront comme une immersion dans un monde, dans le son, dans la plénitude de l'instant. C'est ainsi que vivent les oiseaux.

8.5 APRÈS JOIE DES GRIVES

L'expérience de la réalisation d'une thèse peut réserver de bonnes et moins bonnes surprises. Par exemple, la rencontre fortuite de Madame Margaret Arnaud eut des conséquences décisives et heureuses sur le contenu de la présente thèse. Ce fut lors d'une conférence que je donnais sur les oiseaux et la musique le 26 avril 2005 au Centre biblio-culturel de Montréal-Nord. Musicienne et ornithologue, elle me fit connaître l'œuvre de Louise Murphy et me révéla le fait que de nombreux naturalistes avaient réalisé des transcriptions de chants d'oiseaux dès la fin du 19^e siècle. En orientant ainsi mes recherches, j'ai approfondi la chose et fait des découvertes qui dépassèrent toutes mes attentes. Cela s'est passé assez tardivement dans ma démarche doctorale : comme quoi la recherche se nourrit souvent d'événements imprévus et imprévisibles pouvant la remettre en question à tout moment!

Cela est encore plus vrai lorsque la thèse incorpore aussi un volet création nécessitant la collaboration d'organismes extérieurs et de nombreuses personnes. À nouveau, des circonstances indépendantes de la bonne volonté peuvent venir interférer soudainement dans le processus. Ce fut le cas pour *Joie des Grives* mais cette fois de façon beaucoup moins heureuse. En mars 2002, avant même le début officiel de mes études doctorales, je rencontrais la direction du Festival International de Lanaudière pour présenter le projet en vue d'y faire jouer l'œuvre. La réponse fut très positive et une entente écrite fut signée le 29 mai suivant confirmant sa programmation lors de la saison 2004. Malheureusement, un concours de circonstances néfastes vint compromettre cet échéancier. Le Festival comptait faire jouer *Joie des Grives* par l'Orchestre symphonique de Montréal avec lequel il avait une entente forfaitaire avantageuse. Mon projet était à peine déposé que le directeur musical de l'époque, M. Charles Dutoit, démissionnait avec fracas. On pensait alors qu'un successeur serait nommé assez rapidement : ce ne fut pas le cas, loin de là. Il s'est écoulé presque deux ans avant l'engagement de M. Kent Nagano, et encore celui-ci ne pouvait effectivement entrer pleinement en fonction que pour la saison 2006-2007 de l'orchestre. L'incertitude entourait désormais l'exécution de *Joie des Grives*. La période octobre 2003-février 2004 fut une alternance de «*Oui, l'œuvre sera jouée malgré tout*» et de «*Non, ce ne sera pas possible*», situation très inconfortable pour moi! Ce fut la dernière éventualité qui se réalisa et la direction du Festival reporta la création à l'été 2005. Puis un conflit de travail éclata à l'Orchestre qui perdure toujours au moment d'écrire ces lignes (juillet 2005). L'OSM a annulé sa

participation à l'édition 2005 du Festival. Il fut remplacé par un orchestre de musiciens contractuels rassemblés d'urgence. Évidemment, un tel orchestre réunissant des gens n'étant pas habitués à travailler ensemble ne pouvait assumer la création d'une œuvre comme *Joie des Grives*, surtout qu'il ne dispose que d'une seule répétition pour monter l'intégralité d'un programme! Le projet a donc été à nouveau retardé.

Le Festival m'a assuré tenir fermement à l'œuvre qui cadre si bien avec son site et sa vocation : ce sera cependant pour 2006 ou 2007, soit trop tard pour les échéances que je dois rencontrer dans mes études doctorales. D'autres circonstances ont aussi nuit dont certaines coupures de subventions obligeant le Festival à «alléger» sa programmation, particulièrement en ce qui a trait aux concerts avec orchestre. Je n'insiste pas davantage : la direction du Festival a expliqué la situation dans une lettre recommandée adressée à la direction du doctorat en Étude et pratique des arts de l'UQÀM, lettre versée à mon dossier.

En étant positif, il est possible de trouver quelques consolations dans ces mésaventures. D'une part, 2004 aurait été très tôt dans ma démarche doctorale pour tenir l'exécution publique de mon œuvre : ma soutenance n'était pas prévue avant l'année universitaire 2005-2006 et mon jury n'était pas encore formé. D'autre part, si *Joie des Grives* avait été effectivement programmée pour 2005, son exécution annoncée aurait très certainement été annulée à cause du conflit de travail à l'OSM, ce qui aurait été un terrible crève-cœur! Néanmoins, tout cela constitue pour moi une énorme déception, surtout en l'absence de toute possibilité réaliste de faire donner l'œuvre ailleurs avant la fin de mes études. Je remercie ici la direction du Doctorat qui a très bien compris la situation.

La partition de chef et l'ensemble du matériel de *Joie des Grives* ont tout de même été déposés à la succursale montréalaise du Centre de musique canadienne (CMC) en date du 28 juin dernier. L'œuvre figure ainsi dans le catalogue du CMC et sur son site Internet, et la partition est disponible dans ses différentes succursales à travers le pays pour consultation, location et achat.

Chat échaudé craint l'eau froide, dit-on. Il y a quelques mois, un excellent pianiste insistait pour que je lui compose un concerto avec orchestre qui serait joué à Rome. Toutefois, comme il ne s'agissait pas d'une commande ferme, je n'aurais pas été payé pour ce travail (qui par ailleurs m'aurait occasionné des coûts : l'édition de *Joie des Grives* m'a coûté près de

\$7000.00) et rien n'assurait que la création aurait bel et bien lieu, je n'ai pas donné suite. Ai-je été téméraire de composer une œuvre symphonique de grande dimension alors que les commentateurs parlent tant de la «crise de la musique classique» (chute des ventes de disques, difficultés financières voire faillites d'orchestres symphoniques et de maisons d'opéra, etc.)? Chose certaine, c'est une donne que je devrai dorénavant considérer sérieusement. Présentement, en matière de musique orchestrale, mon seul projet est *Siyotanka* (2004) pour flûte amérindienne et orchestre à cordes : la partition est terminée et les choses suivent normalement leur cours. Mais cela se passe aux États-unis, non ici même.

L'expérience de *Joie des Grives* est d'autant plus décevante que depuis quelques mois ma musique est jouée comme jamais elle ne l'a été. Ainsi, créée en avril dernier à Bordeaux (France), *Musique sous les étoiles* (1999) pour basson solo a aussitôt été redonnée à plusieurs reprises. Je viens d'apprendre qu'elle a été très chaleureusement accueillie à Austin au Texas et qu'elle sera reprise le 20 juillet à Nancy en France. De même, *Fougères* (2004) pour douze guitares a été donnée plusieurs fois, au Québec et en France : petite consolation, elle figure au programme du Festival de Lanaudière pour le 2 août prochain (2005)! Le pianiste letton Valentin Bogolubov a interprété de mes œuvres jusqu'en Albanie et vient d'en donner un disque complet.

Je ne sais pas ce que sera le destin de *Joie des Grives*. Peut-être que l'œuvre partagera le sort de certaines autres qui n'ont été créées que longtemps après leur composition, comme *L'Esprit envoûteur*, pour flûte alto, harpe et orchestre de chambre (1985; création : 2002 : l'œuvre a été bissée!), *Horizon*, pour piano (1992; création : 2004) ou les *Symphonies sacrées*, pour chœur a cappella (1998; création : 2004). Peut-être aussi ne l'entendrai-je jamais : j'espère encore la création de certaines œuvres même que je considère comme parmi mes meilleures, dont *Gravures*, pour petit ensemble (1990), *Trois fleurs des chants*, pour clarinette, violoncelle et piano (1996) ou *Perce-neige*, pour orchestre symphonique (2000). Peut-être finalement que l'attente ne sera pas si longue et qu'elle sera effectivement jouée en 2006 ou 2007. Car, heureusement, certaines de mes œuvres ont été données rapidement en concert : *Bourrasque*, pour flûte seule (1991; qui fut aussi enregistrée et publiée par les Éditions Henry Lemoine de Paris), *Une Messe pour le vent qui souffle*, pour orgue (1993), *L'Amour de Joseph et Marie*, oratorio pour solistes, chœur et orchestre symphonique (1998), *Fougères* (2004), etc. Je constate que ce n'est pas vraiment l'effectif requis qui décide du sort d'une œuvre : *Joie des Grives* a donc

eu contre elle non pas tant le fait d'être conçue pour orchestre symphonique qu'un ensemble de circonstances défavorables. De toutes façons, je ne suis aucunement le seul compositeur à vivre de tels aléas et, en tant qu'historien de la musique, je suis particulièrement bien placé pour le savoir!

Cela dit, cette déception n'a pas entamé mon désir de créer. Depuis l'achèvement de *Joie des Grives* en août 2003, de nouvelles œuvres sont nées et d'autres sont en gestation. Tout de même, une réflexion s'est amorcée pour voir si, dans un proche avenir, je n'explorerai pas d'autres moyens de créer de la musique, notamment par le biais des nouvelles technologies, plus souples et désormais aisées d'accès. Je ne peux en dire davantage pour le moment, mais il est possible qu'après mon doctorat je vive une période charnière et doive faire des choix importants. Les événements me guideront : comme créateur, l'important est de demeurer réceptif à l'imprévu et de composer avec lui.

Conclusion

CONCLUSION

Dans un premier temps, cette thèse biomusicologique a permis de préciser le domaine commun entre musique des oiseaux et musique des hommes, réalité que les poètes avaient entrevue et qui justifie l'utilisation de l'expression «musique» pour les chants d'oiseaux ainsi que, par extension, la composition d'œuvres musicales fondés sur ces derniers (voir *Bilan et conclusion* du chapitre 3). Ceci n'est pas remis en question par le fait que les domaines communs de la musique des oiseaux et de celle des hommes ne coïncident pas entièrement. Nous avons d'ailleurs explicité les différences importantes entre les deux. Ceci constitue un des apports importants de la thèse.

En démontrant que la chose est bel et bien fondée, la recherche a permis de voir comment la musique des oiseaux est devenue musique des hommes.

Ce «comment» est d'abord d'ordre technique. Nous avons identifié puis discuté des différentes façons permettant de noter les chants d'oiseaux, étape préalable à leur utilisation dans la musique humaine. Cette exploration a mené à des constatations surprenantes et inédites, la plus marquante étant le fait que la transcription des chants d'oiseaux en notes de musique était une pratique courante bien avant Olivier Messiaen. Sans enlever tout mérite à ce musicien, un amoureux authentique de la gente ailée, nous avons néanmoins constaté que le crédit dont il jouit en cette matière a été largement surestimé, certainement par ignorance de la musicologie envers les travaux des naturalistes et biologistes.

Puis, nous avons vu que ce «comment» est aussi d'ordre «spirituel». Le répertoire d'œuvres inspirées par les oiseaux porte non seulement des visions métaphoriques, des projections de l'homme sur les oiseaux et la nature, mais aussi les témoignages tangibles de l'évolution du regard humain sur la place que l'homme occupe sur Terre, sur les relations qu'il établi entre sa culture, sa civilisation et la nature.

Thèse création, la recherche a finalement directement inspiré la composition d'une œuvre nouvelle, *Joie des Grives*, fruit à la fois d'une conscience historique musicale et de la connaissance des découvertes récentes de la science ornithologique (voir *Bilan et conclusions* des

chapitres 5 et 6). Outre cet aspect, *Joie des Grives* apporte deux grandes innovations musicales. La première est la mise en pratique de la «musique fractale» (de nature très différente de la «musique aléatoire»); musique fractale qui avait préalablement été définie à partir de l'étude des chants d'oiseaux (éléments fondamentaux simples, réitérés et ramifiés hors de la pulsation du temps mathématique; voir chapitre 3). La seconde est le recours, lui aussi inspiré par l'étude des chants d'oiseaux mais cette fois dans une perspective davantage «cosmologique», à une conception authentiquement modale, ou plutôt la réinterprétation actualisée de l'esprit modal (sans regard «archaïsant»); cela dans le cadre d'une œuvre symphonique de longue durée. Au-delà de ce qui fait la singularité de *Joie des Grives*, cette conception modale possède un grand potentiel pour renouveler les techniques de composition, d'autant plus qu'elle se révèle ouverte à l'inclusion d'autres éléments innovateurs tel l'emploi des nouvelles technologies.

Tout n'a cependant pas été dit sur le sujet! Dès le départ, nous avons posé certaines limites à la présente thèse (voir les *Prolégomènes*) et, au fil de ses pages, nous avons signalé diverses pistes pour d'autres recherches.

Certaines de ces pistes portent sur des aspects encore inédits de la musique des oiseaux ou des aspects qui demanderaient à être davantage approfondis, dans une perspective purement ornithologique :

- L'étude du répertoire vocal des espèces particulières (notamment pour en mettre en lumière des aspects syntaxiques);
- L'étude de la voix des oisillons des différentes espèces;
- L'étude de ces toujours énigmatiques chants d'aurore;
- Le suivi des modifications des concerts d'oiseaux dans le paysage sonore;
- La définition «mathématique» d'un indice de fractalité des chants d'oiseaux;
- La réalisation d'une version améliorée des sonagrammes qui inclurait la zone de variation du chant d'une espèce.

D'autres pistes concernent des questions biomusicologiques :

- L'approfondissement du contenu du domaine commun de la musique des oiseaux et de la musique des hommes;

- Par extension : la poursuite d'une réflexion sur l'art animal et, en particulier, sur l'art «non primate»;
- La réalisation d'une liste exhaustive des œuvres inspirées par les oiseaux et contenant des «motifs oiseaux» fidèles et / ou stylisés : travail ingrat, toujours inachevé, toujours à mettre à jour, que ce soit à cause de nouvelles œuvres s'ajoutant au répertoire déjà composé ou d'œuvres du passé que l'on (re)découvre;
- La recherche problématique d'utilisations de chants d'oiseaux dans des œuvres qui ne sont pas explicitement présentées par leurs auteurs comme étant inspirées par les oiseaux;
- L'analyse élargie des transcriptions de chants d'oiseaux en notes de musique, surtout pour la période d'avant le sonagramme et notamment pour ce qui s'est fait en certains pays non étudiés ici (il existe un certain nombre d'ouvrages en langue allemande).

Finalement, sur un plan personnel, il me faudra voir si l'aboutissement représenté par *Joie des Grives* me mènera à la composition d'autres œuvres fondées sur des chants d'oiseaux ou si, sans nécessairement renoncer entièrement à cette perspective, mon évolution me mènera plutôt vers de tout autres territoires de création.

Annexes

ANNEXE A

Ordres et familles d'oiseaux

En science biologique, les êtres vivants sont répertoriés selon leurs traits communs, en partant de caractéristiques très générales jusqu'à des catégories très pointues. Ainsi les Oiseaux sont regroupés en **Ordres**, puis en **Familles**, et finalement en **Genres** puis en **Espèces**.

Par exemple, la Corneille d'Amérique fait partie du grand ordre des **Passériformes**. Cet ordre, très vaste et regroupant des oiseaux des plus diversifiés mais présentant quelques points communs fondamentaux, se subdivise en plusieurs familles. Notre Corneille fait partie de la famille des **Corvidés**, dans laquelle se retrouvent aussi notamment les Geais et les Pies. La famille des Corvidés regroupe des Passereaux offrant entre eux ces ressemblances : oiseaux de taille moyenne ou grande, grégaires, omnivores au bec épais, dont les mâles et les femelles ont un plumage identique, des chants et cris généralement «rauques». Plus spécifiquement encore, notre Corneille appartient, comme le Grand Corbeau ou la Corneille de rivage, au genre *Corvus* (les noms de genres sont en latin) qui regroupe des Passereaux Corvidés au plumage noir vivant de préférence dans des lieux découverts. Pour mettre la touche finale, la Corneille d'Amérique est un *Corvus* de l'espèce *brachyrhynchos* (encore du latin!) : **espèce** désignant un groupe de vivants qui peuvent se reproduire entre eux. Son nom scientifique réunit son nom de genre et celui de l'espèce : *Corvus brachyrhynchos*, qui désigne uniquement les individus correspondant à la Corneille d'Amérique. Et il en va de même pour tous les Oiseaux.

En Amérique du Nord, les oiseaux appartiennent aux Ordres suivants :

Gaviiformes :

Grands oiseaux plongeurs et nageurs; grandes pattes palmées situées à l'arrière du corps; bec fort et allongé :

Huarts (ou Plongeurs)

Podicipédiformes :

Oiseaux nageurs et plongeurs plus petits que les précédents; jambes courtes aux pieds lobés; ailes et queue courtes :

Grèbes

Procellariiformes :

Oiseaux marins (pélagiques) ne venant sur terre que pour la nidification; narines tubulaires, bec crochu à l'extrémité; vivent en colonies :

Albatros,

Fulmars,

Puffins,

Pétrels, etc.

Pélécaniformes :

Grands oiseaux aquatiques aux pieds palmés, se nourrissant principalement de poissons; plusieurs vivent en colonies et sont plutôt silencieux, sauf sur territoire de nidification :

Pélicans,

Frégates,

Fous,

Cormorans, etc.

Anseriformes :

Oiseaux nageurs aux jambes courtes avec pieds palmés; cou long et étroit, bec aplati :

Cygnes,

Oies et Bernaches,

Canards,

Dendrocygnes,

Morillons,

Garrots,

Eiders,

Macreuses

Harles (ou Becs-scies), etc.

Falconiformes :

Oiseaux carnivores (ou plus rarement charognards) diurnes; bec fort et crochu; serres puissantes et recourbées :

Vautours, Condors, Urubus

Milans

Autours, Éperviers

Busards,

Buses, Aigles

Faucons, etc.

Galliformes :

Oiseaux lourds, terrestres (meilleurs coureurs que voleurs), ailes courtes et arrondies; bec court, épais avec mandibule supérieure recourbée :

Dindons,
Tétras,
Gélinottes,
Poules,
Lagopèdes,
Colins,
Faisans,
Perdrix, etc.

Ciconiiformes :

Oiseaux de rivages aux longues pattes, long cou et long bec; ailes larges et arrondies avec queue courte :

Hérons,
Aigrettes,
Bihoreaux,
Butors,
Cigognes,
Ibis,
Spatules,
Flamants, etc.

Gruiformes :

Oiseaux aux pattes longues ou très longues, privilégiant les milieux aquatiques et les rivages; mais grandeurs et formes variables...

Grues,
Râles, Gallinules, Foulques,
Échasses,
Pluviers, Courlis,
Barges,
Bécasseaux, Bécasses, Bécassines,
Chevaliers,
Phalaropes,
Labbes, Mouettes, Goélands,
Sternes,
Godes, Marmettes, Guillemots,
Macareux, etc.

Columbiformes :

Oiseaux à petite tête et pattes courtes; ailes pointues, queue en éventail ou étagée, vol rapide; roucoulent :

Pigeons,
Tourterelles, etc.

Cuculiformes :

Oiseaux sveltes aux ailes arrondies, au bec recourbé; queue longue et étagée (rares au Québec) :

Coulicous, Géocoucou,
Anis

Strigiformes :

Oiseaux prédateurs à grosse tête et cou épais; surtout nocturnes, grands yeux fixes sur tête très mobile; vol silencieux :

Hiboux,
Chouettes,
Effraies,
Nyctales, etc.

Caprimulgiformes :

Oiseaux insectivores nocturnes à tête large et aplatie; petit bec mais bouche énorme; grands yeux arrondis :

Engoulevents

Apodiformes :

Oiseaux virtuoses du vol (ils volent presque continuellement durant la journée); pattes très petites. Taille petite ou minuscule :

Martinets,
Colibris

Psittaciformes :

Oiseaux tropicaux aux couleurs vives; bec fortement crochu; pattes courtes avec deux doigts à l'avant et deux à l'arrière en faisant d'excellents grimpeurs; chanteurs virtuoses (non présents au Québec, sauf comme oiseaux de compagnie) :

Perroquets,
Perruches

Trogoniformes :

Oiseaux frugivores tropicaux au bec court (une seule espèce en Amérique du Nord, non présente au Québec) :

Trogon élégant

Coraciiformes :

Oiseaux à très grosse tête, long bec fort et pointu; queue courte; pêchent en plongeant :

Martins-pêcheurs

Piciformes :

Oiseaux au bec fort et pointu servant à creuser le bois; queue rigide servant comme support lorsqu'ils se tiennent sur les troncs d'arbres; la plupart produisent des tambourinages en frappant leur bec sur le bois :

Pics

Passériformes :

Ordre très vaste : oiseaux de taille moyenne ou petite; pattes des plus efficaces pour se percher; plusieurs bons chanteurs; souvent très migrateurs. Pour le reste (formes, couleurs, mode de vie, etc.) : très grande variété! :

Moucherolles,
 Alouettes,
 Hirondelles,
 Geais, Corneilles, Corbeaux,
 Mésanges,
 Sittelles,
 Grimpereaux,
 Troglodytes,
 Moqueurs,
 Grives, Merles,
 Roitelets,
 Pipits,
 Jaseurs,
 Pies-grièches
 Étourneaux,
 Viréos,
 Parulines (anciennement dites «Fauvettes»),
 Moineaux,
 Carouges,
 Orioles,
 Tangaras,
 Gros-becs,
 Bruants (anciennement dits «Pinsons»), etc.

ANNEXE B

Liste des œuvres inspirées des oiseaux et/ou contenant des «motifs oiseaux» mentionnées dans cette thèse

Classement : périodes historiques / ordre alphabétique des noms de famille des compositeurs / ordre chronologique de composition.

Note : cette liste n'est pas une liste exhaustive de toutes les œuvres musicales inspirées par les oiseaux.

Moyen-âge

Anonyme :

Sumer is icumen in (c. 1240). Chanson polyphonique.

Borlet (14^e siècle) :

Hé, très doulz roussignol. Chanson polyphonique.

Borlet (attribuée à...; 14^e siècle) :

Ma tredol rosignol. Chanson polyphonique.

Renaissance

Girolamo Dalla Casa :

Gloses sur *Le Chant des Oyseaulx* de Janequin pour toutes sortes d'instruments (publication : 1584).

Nicolas Gombert :

Le Chant des Oyseaulx (d'après Janequin; publication : 1545). Chanson polyphonique.

Clément Janequin :

Le chant de l'alouette (publication : 1520). Chanson polyphonique.

Le Chant des Oyseaulx (publication : 1528). Chanson polyphonique.

Le Chant du Rossignol (publication : 1537). Chanson polyphonique.

Claude Lejeune :

Le chant de l'alouette (d'après Janequin; publication : 1603). Chanson polyphonique.

Francesco da Milano :

Le Chant des Oyseaulx (adaptation pour luth de la chanson de Janequin; publication : 1536).

Baroque

Heinrich Ignaz Franz Biber :

Sonata representativa pour violon et basse continue (c.1669).

François Couperin :

Le Gazoüillement (du *Deuxième Livre de Pièces pour Clavecin*, 1716-17).

Le rossignol en amour

La linote éfarouchée

Les fauvètes plaintives

Le rossignol vainqueur

... toutes quatre dans le *Troisième Livre de Pièces pour Clavecin* (1722).

Louis-Claude d'Aquin :

Le Coucou (dans le *Premier Livre de pièces pour clavecin*, 1735)

Georg Friedrich Haendel :

Treizième Concerto pour orgue et orchestre, en fa majeur, *Le Coucou et le Rossignol* (1739).

Jean-Philippe Rameau :

Le rappel des Oiseaux (dans *Pièces de clavecin*, 1724)

La poule (dans *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*, 1728)

Platée (1745). Opéra.

Jean-Féry Rebel :

Les élémens (1737). Suite pour orchestre.

Antonio Vivaldi :

Les Quatre saisons (1724), pour violon, orchestre à cordes et basse continue.

Concerto pour flûte en ré majeur, opus 10 #3, dit *Il Gardellino* (*Le Chardonneret*) (1729).

Classique

Ludwig van Beethoven :

Cinquième Symphonie (1807-08)

Sixième Symphonie, Pastorale (1807-08).

Luigi Boccherini :

Quintette à cordes en ré majeur, opus 11 #6, *Dello L'uccelliera (De la volière)* (1771)

Franz Joseph Haydn :

Symphonie # 83, La Poule (1785; titre apocryphe).

Quatuor à cordes en ré majeur opus 64 #5, *Le Rossignol* (1790; titre apocryphe).

La Création (1798). Oratorio.

Les Saisons (1799-1801). Oratorio.

Léopold Mozart :

Symphonie des jouets (c.1760). Pour jouets musicaux et orchestre.

Wolfgang Amadeus Mozart :

La flûte enchantée (1791). Opéra.

Romantisme

Louis James Alfred Lefébure-Wely :

Scène pastorale, pour orgue (date?).

Franz Liszt :

Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux pour piano (vers 1863).

Gustav Mahler :

Symphonie #1 (1888)

Des Knaben Wunderhorn (Le cor merveilleux de l'enfant, 1892-1901). Voix et orchestre.

Symphonie #2 (1894)

Symphonie #3 (1896)

Symphonie #7 (1905)

Modeste Moussorgski :

Les tableaux d'une exposition (1874). Pour piano.

Camille Saint-Saëns :

Le carnaval des animaux (1886), «fantaisie zoologique» pour orchestre de chambre.

Robert Schumann :

Oiseau prophète des Scènes de la forêt pour piano (1849).

Richard Strauss :

Eine Alpensinfonie (1911-15)

Richard Wagner :

Siegfried (Création: 1876). Opéra.

Murmures de la forêt (arrangement orchestral d'un extrait de *Siegfried*)

Siedfried Idyll (1870; variante pour petit orchestre de Wagner lui-même d'extraits de *Siegfried*).

Carl Maria von Weber :

Der Freischütz (1821). Opéra.

Au tournant des 19^e et 20^e siècles : Impressionnisme et écoles scandinaves

Amy Beach:

Hermit Thrush at Morn (1922). Pour piano.

Frederick Delius :

On hearing the first Cuckoo in Spring (1912). Pour orchestre.

Albert Ketèlby :

In a Monastery Garden (1915). Poème symphonique.

Louise Murphy:

Sweet Canada. Twelve Bird Songs and a Round (1923). Douze mélodies pour voix et piano sur des textes de l'auteur.

Maurice Ravel :

Miroirs, pour piano (1905).

Histoires naturelles (1906). Pour voix et piano.

L'heure espagnole (1907). Opéra.

Ma Mère l'Oye (version originale pour piano quatre mains, 1908; version ballet, 1911).

Daphnis et Chloé (1909-12). Ballet avec chœurs.

L'enfant et les sortilèges (1920-24). Opéra.

Jean Sibelius :

Luonnotar (1913). Pour soprano et orchestre.

Ralph Vaughan Williams:

The Lark Ascending (*L'envol de l'Alouette*; 1914). Pour violon et orchestre.

20^e siècle...

Béla Bartók :

En plein air (1926). Pour piano.

Quatrième Quatuor à cordes (1928).

Concerto #2 pour piano et orchestre (1931-32).

Musique pour cordes, percussion et célesta (1936).

Concerto #3 pour piano et orchestre (1945).

François Bayle :

Trois rêves d'oiseaux (1971). Musique électroacoustique.

William Cahn :

The Birds (c. 1980). Pour ensemble de percussions.

Brian Eno :

Unfamiliar Winds (Leeks Hills) (1978-1982). Musique électroacoustique.

James Fasset :

Symphony of Birds (1955). Musique électroacoustique.

Bernard Fort :

Compositions ornithologiques (1996). Musique électroacoustique.

Dan Gibson :

La série des disques intitulés *Solitudes* (vinyles et compacts, depuis 1980).

Harmonium :

Si on avait besoin d'une cinquième saison (1975). Rock.

Alan Hovhaness :

Mountains and Rivers without end (c.1968). Symphonie de chambre pour 10 instruments.

Joan la Barbara :

Urban Tropics (1988). Musique électroacoustique.

Michaël Lévinas :

Contrepoints irréels – Rencontres 2 (1988-81). Musique mixte : instruments et bande.

La conférence des oiseaux (1985). Théâtre musical avec électroacoustique.

Alexina Louie :

Songs of Paradise (1983). Pour orchestre symphonique.

François-Bernard Mâche :

Korwar (1972). Musique mixte pour clavecin et chants d'amphibiens, de baleines et d'oiseaux sur bande magnétique.

Olivier Messiaen :

Quatuor pour la fin du Temps (1941). Pour violon, clarinette, violoncelle et piano.

Messe de la Pentecôte (1950). Pour orgue.

Le Merle noir (1951). Pour flûte et piano.

Réveil des oiseaux (1953). Pour orchestre.

Oiseaux exotiques (1956). Pour orchestre.

Catalogue d'oiseaux (1956-58). Pour piano.

Chronochromie (1959-60). Pour grand orchestre.

Sept Haïkaï (1962). Pour orchestre.

La Fauvette des jardins (1970). Pour piano.

Des canyons aux étoiles... (1971-74). Pour orchestre.

Saint François d'Assise (1975-1983). Opéra.

Livre du Saint-Sacrement (1984). Pour orgue.

Petites esquisses d'oiseaux (1985). Pour piano.

Éclairs sur l'au-delà... (1987-1991). Pour grand orchestre.

Charles «Charlie» Mingus :

Birdcalls (1959). Jazz.

Raymond Murray Schafer :

The Princess of the Stars (1981-84). Oeuvre «environnementale» en plein air.

Antoine Ouellette :

Solitudes (1978). Pour violoncelle solo.

Deuxième Sonate pour piano (1983)

Paysage (1987). Pour quatre pianos disposés en cercle.

Une Messe pour le Vent qui souffle (1993). Pour orgue.

Joie des Grives (2003). Contemplation pour orchestre symphonique.

Fougères (2004). Pour douze guitares.

Charlie Parker :

Ornithology (1946). Jazz.

Bird of Paradise (1947). Jazz.

Serge Prokofiev :

Pierre et le loup (1936). Conte musical pour narrateur et orchestre sur un texte du compositeur.

Einojuhani Rautavaara :

Cantus Arcticus (1972). Pour orchestre et chants d'oiseaux migrateurs sur bande.

Ottorino Respighi :

Les pins de Rome (1924). Poème symphonique.

Les Oiseaux (1927). Suite pour orchestre.

Trittico Botticelliano (1927). Pour orchestre.

Nicole Rodrigue :

Le Moqueur polyglotte (1992). Pour flûte solo.

Igor Stravinsky :

L'Oiseau de feu (1909-10). Ballet.

Le rossignol (1909-14). Opéra.

Le sacre du printemps (1913). Ballet.

Le chant du Rossignol (1921). Poème symphonique.

Norman Symonds :

Three Atmospheres (1971). Pour orchestre symphonique.

Veljo Tormis :

Muistse mere laulud (*Chants de la mer ancienne*; 1979). Pour chœur d'hommes.

Heitor Villa-Lobos :

Amazonas (1917). Poème symphonique.

Bachianas Brasileiras #3 (1938). Pour piano et orchestre.

Bachianas Brasileiras #4 (1930, pour la version pour piano solo; 1941, pour la version orchestrale)

Bachianas Brasileiras #5 (1938-45). Pour soprano et ensemble de violoncelles.

Chôros #3, *Pica-Pau* (1925). Pour chœur d'hommes et ensemble d'instruments à vent.

Gênesis (1954). Poème symphonique.

Dixième Symphonie (1952). Pour solistes, chœurs et orchestre

Paul Winter :

Prayer for the Wild Things (1992). Pour ensemble de jazz et bruits de nature.

Takashi Yoshimatsu :

Threnody for Toki (1979-80). Pour orchestre à cordes et piano.

Références

RÉFÉRENCES

- Abley, M. (2005). *Parlez-vous boro? Voyage aux pays des langues menacées*. Paris : Robert Laffont.
- Alain-Fournier (1913). *Le Grand Meaulnes*. Paris : Le livre de poche (édition de 1983).
- Alsop III, F. J. (2004). *Les oiseaux du Québec et de l'Est du Canada*. Montréal (Saint-Laurent) : E.R.P.I. [Adaptation française : Normand David]
- Armstrong, E. A. (1963; deuxième édition augmentée: 1973). *A Study of Bird Song*. Londres : Oxford University Press.
- Arom, S. (1977). *Anthologie de la musique des Pygmées Aka. Centrafrique* [Notes pour un coffret de trois disques]. Paris : Ocora, 558 526 / 27 / 28.
- Arom, S. (2000). Prolegomena to a Biomusicology. Dans : Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S. (2000). *The Origins of Music*. Cambridge, Mass. : MIT Press; 27-29.
- Aubin, T. (2002). L'effet cocktail-party chez les manchots. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #131; 44-49 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].
- Aubry, Y. (2002). La Grive de Bicknell. Gros plan sur les familles reconstituées. *QuébecOiseaux*, hors-série 2002 : *Les espèces en péril*; 61-63.
- Avis, P. (1993). Notes pour les Symphonies de Beethoven. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; direction : Sir Charles Mackerras. Londres: Classics for Pleasure 7243 5 75751 2, coffret de 5 disques compacts (1998).
- Barberousse, A. (2003). Bas van Fraassen. Un épistémologue hors les lois. Dans : *La science en 10 questions, Sciences et avenir*, hors-série #133; 6-11. [Voir : *Sciences et avenir* (2003)].
- Baridon, M. (1998). *Les jardins. Paysagistes – Jardiniers – Poètes*. Paris : Robert Laffont / Bouquins.
- Barklow, W. (c.1980). *Voices of the Loon*. CD. Meredith (New-Hampshire): North American Loon Fund. Narrateur : R. J. Lurtsema.
- Bartholy, M.-C., & Acot, P. (1975). *Philosophie, épistémologie, précis de vocabulaire*. Paris : Magnard.
- Bédard, J. (1972). *Guide sonore des oiseaux du Québec*. Disque vinyle, Québec : La Société zoologique de Québec. [pas de réédition en CD à ma connaissance].

Besnier, J.-M. (2002). La solitude de l'homme qui parle. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #131; 82 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].

Bondesen, P. (1977). *North American Bird Songs. A World of Music*. Klampenborg (Danemark) : Scandinavian Science Press.

Borror, D. J., & Gunn, W. H. (date?). *Thrushes, Wrens & Mockingbirds of Eastern North America*. Disque vinyle. Don Mills (Ontario) : Federation of Ontario Naturalists. [pas de réédition en CD à ma connaissance].

Bouchard, A. (2000). Création et interprétation. Dans : de la Noüe, J. (2000). *La création artistique à l'Université*. Québec : Université Laval / Nota Bene; 67-76.

Boucouchliou, A. (1982). Beethoven. Dans : *Larousse de la musique*. Paris : Larousse.

Bourgault, L. (1986). *L'héritage sacré des peuples amérindiens*. Boucherville: Éditions de Mortagne.

Brailoiu, C. (1973). *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*. Genève : Minkoff Reprint.

Brand, A. R. (1936). *More Songs of Wild Birds*. New York : Thomas Nelson and Sons [Avec disque].

Brown, S. (2000). The «Musilanguage» Model of Music Evolution. Dans : Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S. (2000). *The Origins of Music*. Cambridge, Mass. : MIT Press; 271-300.

Brunoni, H. (2001). Le magnéto sur la sellette. Du recours aux enregistrements pour attirer les oiseaux. *QuébecOiseaux*, 12 : 4; 46.

Brunoni, H. (2002). Speak white! *QuébecOiseaux*, 13 : 3; 46.

Buchner, A. (1980). *Encyclopédie des instruments de musique*. Paris : Gründ.

Busch, H., & Silver, B. (1994). *Why Cats Paint. A theory of feline aesthetics*. Berkeley, Californie : Ten Speed Press. [Traduit en français sous le titre : *Le mystère des chats peintres*. Cologne : Taschen].

Campan, R., & Scapini, F. (2002). *Éthologie. Approche systémique du comportement*. Bruxelles : De Boeck Université.

Carson, R. (1963). *Printemps silencieux*. Paris : Plon.

Casiro, F. (2004). Les arbres de Pythagore. Dans : *Tangente*, hors-série #18; 16-20 [Voir : *Tangente* (2004)].

Casiro, F. (2004). Les dentelles de Sierpinski. Dans : *Tangente*, hors-série #18; 54-55 [Voir : *Tangente* (2004)].

Chailley, J. (1969). *Histoire musicale du moyen âge*. Paris : Presses universitaires de France.

Cheney, S. P. & Cheney, J. V. (1891). *Wood Notes Wild. Notations of Bird Music*. Boston: Lee and Shepard Publishers.

Citron, P. (1963). *Bartók*. Paris : Seuil / Solfèges.

Code d'éthique de l'Association québécoise des groupes d'ornithologues (1993). *QuébecOiseaux*, 4 : 3 ; 32.

Cormier, C. (2000). Les sons de la nuit. *QuébecOiseaux*, 11 : 4 ; 24-27.

Cornetti, J.-P. (2003). Sciences dures et sciences molles. Dans : *La science en 10 questions, Sciences et avenir*, hors-série #133; 72. [Voir : *Sciences et avenir* (2003)].

Crowley, K., & Link, M. (1990). *Magie du Huart*. LaPrairie (Québec) : Broquet.

Cuisin, M. (1981). *Le monde fascinant des oiseaux*. Paris : Grund.

Cyr, A., Paquin, J. & Larivée, J. (1995). À l'écoute de la migration. *QuébecOiseaux*, 7 : 1 ; 20-24.

Cyrulnik, B., Matignon, K. L. & Fougea, F. (2001). *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*. Paris : Hachette.

David, N. & Gosselin, M. (1981). *Observer les oiseaux au Québec*. Québec : Québec Science éditeur / Collection Faire.

Davy, M.-M. (1998). *L'oiseau et sa symbolique*. Paris : Albin Michel / Espaces libres.

De Candé, R. (1978). *Histoire universelle de la musique*. Paris : Seuil. Deux volumes.

De Gouvenain, M., & Grumbach, L. (1991). Notes pour : Lagerlöf, S. (1907). *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson*. Roman. Paris : Le livre de poche. [Voir : Lagerlöf].

De la Bassetière, G. (1913). *Essai sur le Chant de Quelques Oiseaux*. Huisseau-sur-Cosson (France) : Chez l'Auteur.

Delamain, J. (1931). *Why Birds Sing*. New York : Coward-McCann [Traduction anglaise : R. et A. Sarason].

Del Negro, C. (2002). Le cerveau chanteur. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #131; 76-81 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].

- Descamps, P. (2002). L'art de piailler selon Olivier Messiaen. Dans *Sciences et avenir*, hors-série #131; 67 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].
- D'Harcourt, M. et R. (1956). *Chansons folkloriques françaises au Canada*. Québec : Presses Universitaires Laval.
- Dorst, J. (1995). *Les Oiseaux ne sont pas tombés du Ciel*. Paris : Jean-Pierre de Monza.
- Drouin, J.-M. (1993). *L'écologie et son histoire*. Paris : Flammarion / Champs.
- Dufresne, J. (1995). Le Monde est une œuvre d'art. *L'Agora*, octobre 1995; 23-26.
- Duquette, G. (1994). Une nouvelle édition du «Guide Robbins». *QuébecOiseaux*, 5 : 4 ; 29-30.
- Dur, dur d'être un oiseau (2002). *QuébecOiseaux*, 14 : 1 ; 6. [D'après *Le Monde*, 7 mai 2002].
- Duteurtre, B. (1995). *Requiem pour une avant-garde*. Paris : Robert Laffont.
- Ekenberg, A. (1992). *Livre du Saint-Sacrement*. Notes pour le disque de l'œuvre d'Olivier Messiaen. Hans-Ola Ericsson, orgue. Suède : BIS CD-491
- Elliott, L. (1992). *Les oiseaux de nos jardins*. CD. Montréal : Centre de conservation de la faune ailée. [Narrateur : Pierre Verville]. Avec livret de 50 pages.
- Elliott, L., & Mark, T. (1991). *Les sons de nos forêts*. CD. Montréal : Centre de conservation de la faune ailée. [Narration : Pierre Verville]. Avec livret de 32 pages.
- Einstein, A. (1959). *La musique romantique*. Paris : Gallimard.
- Erismann, G. (1980). *Janacek ou la passion de la vérité*. Paris : Seuil.
- Evans, Rev. W. E. (1888). *The Songs of the Birds, or Analogies of Animal and Spiritual Life*. Londres: Sampsonlow, Marston, Searle & Rivington Ltd.
- Ferréol, R. (2004). Construire des fractals grâce aux AFC. Dans : *Tangente*, hors-série #18; 64-73 [Voir : *Tangente* (2004)].
- Ferrieux, C. (2002). Éléments de zoomusicologie. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #131; 64-65 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].
- Fortin, J. A. (2004). Et des végétaux naquit le sol. *Quatre-temps*, 28 : 3 (septembre 2004); 25-29.
- Frossard, A. (1984). *L'Évangile selon Ravenne*. Paris : Robert Laffont / Le Centurion.
- Gagnon, F.-M., & Petel, D. (1986). *Hommes effarables et bestes sauvages*. Montréal : Boréal.

- Gagnon, J.-P. et Molina, P. (2001). *Mniotilta biodomensis!* Dans *QuébecOiseaux*, 12 : 4, été 2001. Pp. 11-14.
- Ganne, G. (1986). *Rémi Chauvin : l'homme qui fait parler les oiseaux*. Photocopie d'un article (nom de la publication inconnu), 56-58.
- Garstang, W. (1922). *Songs of the Birds*. Londres : Curwen Press.
- Gauthier, J., & Aubry, P. (Éds). (1995). *Atlas des oiseaux nicheurs du Québec*. Montréal : Association québécoise des groupes d'ornithologues / Société québécoise de protection des oiseaux / Service canadien de la faune, Environnement Canada, Région de Québec.
- Geiringer, K. (1984). *Joseph Haydn*. Paris : Gallimard (Première parution, en allemand : 1959).
- Gingras, P. (1995). *Secrets d'oiseaux*. Montréal : Le Jour.
- Gingras, P. (2004). Les oisillons à la crèche. *La Presse*, 8 août 2004, cahier Plus, 8.
- Goebel, R. (1995). Notes de pochette pour le disque *Rebel, Jean-Féry : Les Éléments, suite pour orchestre (+ œuvres de Telemann et Gluck)*. Musica Antiqua Köln, direction : Reinhard Goebel. CD. Archiv Produktion 445 824-2 (1995).
- González Luis, F. (1998). Les textes de la Symphonie chorale *Amerindia*. Notes de pochette pour le disque *Villa-Lobos : Sinfonía no 10*. Solistes, chœurs et Orchestre symphonique de Tenerife, direction : Victor Pablo Pérez. CD. Harmonia Mundi Ibérica HMI 987041.
- Gravel, P. (2003). Le propre de l'homme [Entretiens avec le paléanthropologue Pascal Picq]. *Le Devoir*, 28-29 juin, B 6.
- Gray, C. & Pirie, L. (1995). Artistic Research Procedure : Research at the Edge of Chaos?, *Desing Interfaces*, Conference Proceedings (refereed). Vol. 3, University of Salford.
- Greenewalt, C. H. (1968). *Bird Song : Acoustics and Physiology*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- Guba, E. (1990). *The Paradigm Dialog*. New-York : Sage Publications.
- Guénette, J.-S. (2006). *Di pour danger*. *QuébecOiseaux*, 17 : 2; 8.
- Guide d'observation des oiseaux* (1996). Montréal : Sélection du Reader's Digest, 1996.
- Hallé, F. (1999). *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*. Paris : Seuil.
- Harley, M. A. (2001). Birdsong. Dans: Sadie, S., éd. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. 3: 607-610.

Hartshorne, C. (1973). *Born to Sing. An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.

Henri, D. (2000). Le Pluvier kildir. *QuébecOiseaux*, 11 : 3 ; 12-13.

Hillier, P. (1985). *Sumer is icumen in. Chants médiévaux anglais*. Notes pour le disque vinyle de même titre (réédité sur disque compact). The Hilliard Ensemble; direction : Paul Hillier. Harmonia Mundi HMC 1154.

Hinde, R. A., éd. (1969). *Bird Vocalizations*. Cambridge : Cambridge University Press.

Jankélévitch, V. (1956). *Ravel*. Paris : Seuil / Solfèges.

Jellis, R. (1977). *Bird Sounds and Their Meaning*. Londres: British Broadcasting Corporation.

Joly, J.-P. (1998): Recensement des oiseaux. Lorsque la vue fait place à l'écoute. *QuébecOiseaux*, 9 : 4; 16-19.

Katayama, M. (2001). Notes pour le disque *Japanese Orchestral Favorites*. Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Direction : Ryusuke Numajiri. Naxos CD 8.555071

Kuhn, T. (1983). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion / Champs (ouvrage original publié en 1962).

Lagerlöf, S. (1991). *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson*. [Roman]. Paris : Le livre de poche. (Ouvrage original publié en 1907). Notes de : de Gouvenain, M., & Grumbach, L. [Première édition française du texte intégral].

Landes, D. S. (1987). *L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*. Paris : Gallimard.

Landes, D. S. (2000). *Richesse et pauvreté des nations*. Paris : Albin Michel.

Lane, P. (1996) : Donner vie à votre cour... avec un jardin qui attire les oiseaux. *Fleurs, plantes et jardins*, 4 : 6. Dossier de plusieurs articles, pp. 10-35.

La preuve par sept. Dans *National Geographic France*, 10 : 6, #57, juin 2004 (page non numérotée).

Larousse de la musique (1982). Paris : Larousse. Deux tomes

Leboeuf, M. (2001). *Le silence des oiseaux* [Roman], Montréal : Trait d'union.

Lebreton, P. (1978). *Éco-logique. Initiation aux disciplines de l'environnement*. Paris : InterÉditions.

Lefebvre, M.-T. (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*. Montréal : Louise Courteau.

Lenoir, B. (éd.) (1999). *L'œuvre d'art*. Paris : GF Flammarion / Corpus.

Leopold, A. (2000). *Almanach d'un comté des sables, suivi de quelques croquis*. Paris : GF Flammarion. (Ouvrage original publié en 1948)

Lestel, D. (2002). Paroles animales. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #131; 70-75 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].

Léveillé, J. (2003). *Les oiseaux et l'amour*. Montréal : Éditions de l'Homme.

Liebermann, F. (1972). *China. Shantung Folk Music and Traditional Instrumental Pieces* [Notes pour un disque]. New York : Nonesuch Records, H-72051.

Loriod-Messiaen, Y. (1992). Notes sur *Éclairs sur l'au-delà...* d'Olivier Messiaen. Orchestre National de la Radio Polonaise, Katowice; direction : Antoni Wit. CD JADE (France) JAD C 099.

Lovelock, J. (1993). *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa*. Paris : Flammarion / Champs. (Ouvrage original publié en 1979).

Mâche, F.-B. (2002). Les oiseaux musiciens. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #131; 62-69 [Voir : *Sciences et avenir* (2002)].

Malm, W. P. (1977). *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. Englewood Cliffs (New Jersey) : Prentice-Hall.

Marie-Victorin, Frère (1993). *Flore laurentienne*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal. (Ouvrage original publié en 1935).

Marie-Victorin, Frère (1996). *Sciences, culture et nation. Texte choisis et annotés par Yves Gagnon*. Montréal : Boréal.

Marler, P. (2000). Origins of Music and Speech : Insights from Animals. Dans : Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S. (2000). *The Origins of Music*. Cambridge, Mass. : MIT Press; 31-48.

Marler, P. & Slabbekoorn, H., eds. (2004). *Nature's Music. The Science of Birdsong*. San Diego/Londres : Elsevier Academic Press [Avec un CD-ROM].

Massin, J. et B. (1985). *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard.

Mathews, F. S. (1904). *Field Book of Wild Birds and Their Music*. New York: G. P. Putnam's sons.

Matter, J (1974). *Mahler*. Lausanne : L'Âge d'homme.

Mayet, L. (2003). Invitation à l'épistémologie. Dans : *Sciences et avenir*, hors-série #133; 3. [Voir : Sciences et avenir (2003)].

Maynard, C. J. (1928). *Vocal Organs of Talking Birds and some others species*. Newton (Mass.): C. J. Maynard Publisher.

Mélançon, C. (1969) : *Charmants voisins : les oiseaux du Québec*. Montréal : Éditions du Jour [5^e édition; première édition : 1940]

Messiaen, O. (1986). *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris : Belfond.

Morency, P. (1983-84) : *L'œil américain, ou le plaisir de nature*. [Version radiophonique originale. Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio; 39 cahiers : un sujet par cahier]. Montréal; Société Radio-Canada.

Morency, P. (1992). *Lumière des oiseaux*. Montréal : Boréal.

Murphy, L. (1923). *Sweet Canada. Twelve Bird Songs and a Round*. Toronto: Longmans, Green and Co. [Livre musical; paroles et musique de L. Murphy]

Murphy, L. (1926). Birds of our Garden. *Canadian Field Naturalist*, 40 :3; 49-52.

Munrow, D. (1973). *The Art of Courtly Love*. Notes pour l'album de trois disques vinyles de même titre (réédité sur disques compacts). The Early Music Consort of London; direction : David Munrow. Seraphim SIC-6092.

Noulin, J.-F. (2004). Bruyant ce chanteur! *QuébecOiseaux*, 16 :1; 15-17.

O'Neil, J. (1980 / 1991). *Cap-aux-Oies* [Roman, 2^e édition]. Montréal : Libre Expression.

O'Neil, J. (1991). *L'île aux Grues* [Roman]. Montréal : Libre Expression.

Ord-Hume, A. W. J. G. (2001). Bird instruments. Dans: Sadie, S., éd. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. 1: 605-607.

Otis, P. (2003). Les contes de Mère l'Oye. *Le Naturaliste canadien*, 127 : 1; 38-42.

Ouaknine, S. (2002) : *Qu'est-ce que le corpus théorique d'une œuvre d'art au niveau doctoral à l'université?* Texte inédit distribué aux étudiants du cours *Méthodologie 1* à la session automne 2002, Doctorat en étude et pratique des arts, UQAM.

Ouellette, A. (1996). Pour réconcilier Nature et Culture. Dans Ouellette, A. (Éd.). (1996). *Pour l'Amour de la musique*. Montréal : l'Essentiel.

Ouellette, A. (1997). Concerts de la vie. Quelques entretiens musicaux de la culture avec la nature. *L'Agora*, 5 : 1; 9-11.

- Ouvrard, J.-P. (1983). Notes de pochette pour le disque *Clément Janequin : Le chant des oiseaux*; Ensemble Clément Janequin. Arles (France) : Harmonia Mundi 901099 (CD).
- Ouvrard, J.-P. (1985). Notes de pochette pour le disque *Claude Lejeune : Meslanges. Chansons et Fantaisies de violes*. Ensemble Clément Janequin et Ensemble Les Éléments. Arles (France) : Harmonia Mundi 901182 (CD).
- Paradis, O. (1979). *Écologie*. Montréal : Décarie.
- Pellerin, P. (1956). *Des Hommes parmi les Oiseaux*. Paris : Crépin-Leblond et Cie.
- Périer, A. (1979). *Messiaen*. Paris : Seuil.
- Peterson, R. T. (1969). *Les Oiseaux*. Lieu? : Life. Le monde vivant / Time-Life.
- Piètres perspectives d'avenir pour les oiseaux (2000). *QuébecOiseaux*, 11 : 2; 11.
- Rennie, J. (1847). *Bird Miscellanies: Illustrative of the Habits and the Faculties of Birds*. Londres: C. Cox.
- Robbins, C. S., Bruun, B., Zim, H. S., & Singer, A. (1980). *Guide des oiseaux d'Amérique du nord*. LaPrairie (Québec) : Broquet.
- Roché, J. C. (1976): *Oiseaux du Canada*. Disque vinyle, Centre de conservation de la faune ailée de Montréal, AEB 3502. [pas de réédition en CD à ma connaissance].
- Rostand, C. (1990) : *Brahms*. Paris : Fayard / Les indispensables de la musique. [Première parution : 1978].
- Rosen. C. (1978). *Le style classique*. Paris : Gallimard.
- Samuel, C. (1960). Prokofiev. Paris: Seuil / Solfèges.
- Saunders, A. A. (1935). *A Guide to Birds Songs*. New York : D. Appleton-Century Company.
- Savard, M. & Robert, M. (1997). Le Bruant de Le Conte. Un chanteur sous les étoiles. *QuébecOiseaux*, 8 : 4 ; 18-20.
- Schaeffer, J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard.
- Schafer, R. M. (1979). *Le paysage sonore*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- Sciences et avenir (2002). *Paroles animales*, Paris, hors-série #131, juin-juillet 2002.
- Sciences et avenir (2003). *La science en 10 questions*, Paris, hors-série #133, décembre 2002-janvier 2003.

Shaffer, F. (2001) : Donna Gail Gaudet. Une fouguese observatrice. *QuébecOiseaux*, 12 : 4 ; 22-23.

Slater, P. J. B. (2000). Birdsongs Repertoires : Their Origins and Use. Dans Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S., *The Origins of Music*. Cambridge, Mass. : MIT Press; 49-63.

Slater, P. J. B. (2001). Animal Music. Dans: Sadie, S., éd. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. 1: 682-686.

Slowik, K. (1991). Notes sur les Quintettes à cordes, opus 11, de Luigi Boccherini. The Smithsonian Chamber Players. CD Deutsche Harmonia Mundi (1991 / réédition: 2002).

Stevens, S. S. (c.1966). *Le son et l'audition*. Amsterdam : Time-Life International, Collection Life, série Le monde des sciences.

Stokes, D. & L. (1989). *Nos oiseaux. Tous les secrets de leur comportement*. Montréal : Éditions de l'Homme, 2 volumes.

Stokes, D. et L. (1997). *Guide des oiseaux de l'est de l'Amérique du Nord*. Boucherville (Québec) : Broquet.

Stuckenschmidt, H. H. (1981). *Ravel. Variations sur l'homme et l'œuvre*. Paris : Jean-Claude Lattès / Musiques et musiciens (Première parution, en allemand : 1966).

Suckale, R. (2002). Le gothique. La renaissance de l'art. Dans : Walther, I. F. *Les maîtres de la peinture occidentale*. Cologne : Taschen; 7-78.

Suzuki, D. (2001). *L'équilibre sacré. Redécouvrir sa place dans la nature*. Montréal : Fides.

Tahca Ushte et Erdoes, R. (1977). *De mémoire indienne*. Paris : Plon / Terre humaine.

Tangente (2004). *Les fractales. Art, nature et modélisation*. Paris, hors-série #18.

Thoreau, H. D. (2002). *Journal (1837-1852)*. Extraits choisis et présentés par Allen S. Weiss. Paris : Mercure de France. Collection Le petit Mercure.

Thorpe, W. H. (1972). *Duetting and Antiphonal Song in Birds. Its Extent and Significance*. Leiden (Hollande): E. J. Brill.

Trinh Xuan Thuan (1998). *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du réel*. Paris : Folio / Essais. [Note : les Vietnamiens mettent le nom de famille en premier. Le livre est publié sous le nom Trinh Xuan Thuan].

Vignal, M. (1964). *Franz Joseph Haydn*. Paris : Seghers.

Vignal, M. (1966). *Mahler*. Paris : Seuil / Solfèges.

Vignal, M. (1965). *Sibelius*. Paris : Seghers.

Von Lengerke, C. (2002). De l'impressionnisme à l'art nouveau. La peinture de 1860 à 1910. Dans : Walther, I. F. *Les maîtres de la peinture occidentale*. Cologne : Taschen; 475-542.

Wallin, N. L. (1991). *Biomusicology*. Stuyvesant, NY : Pendragon Press.

Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S. (2000). *The Origins of Music*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

Walther, I. F. (2002). *Les maîtres de la peinture occidentale*. Cologne : Taschen.

Whaling, C. (2000). What's Behind a Song? The Neural Basis of Song Learning in Birds. Dans : Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S., *The Origins of Music*. Cambridge, Mass. : MIT Press; 65-76.

Witchell, C. A. (1896). *The evolution of Bird-Song*. Londres: Adam and Charles Black.

Yokoyama, K. (1982). *Katsuya Yokoyama Plays Classical Shakuachi Masterworks* [Disque]. Mainz : Wergo, SM 1033 / 34.

Zackowitz, M. G. (2003). Anthropologie. Le mot le plus ancien d'Amérique. *National Geographic France*, 9 : 1 (juillet).

Zalmanski, A. (2004). Les scintillements de Richard Voss. Dans : *Tangente*, hors-série #18; 58-59 [Voir : *Tangente* (2004)].

Zaslaw, N. (1990). Notes pour les *Concertos pour piano #9 et 17* de Mozart. Malcolm Bilson, piano; The English Soloists; direction : John Eliot Gardiner. CD Archiv (Allemagne) 447 291-1

Zygel, J.-F. (1990). Musique contemporaine : le grand tournant. *Harmonie*, #362; 41-49.